

5'2000

ISSN 0208—2551

МАСТАЦТВА





Свенска-Пячэрская ікона Багародзіцы. Дзень ушанавання іконы — 3 (16) мая. Напісана прападобным Алімпіем, пячэрскім іканапісцам, па просьбе чарнігаўскага князя Рамана Міхайлавіча.

Часопіс Міністэрства культуры Рэспублікі Беларусь

Выдаецца са студзеня 1983 года

МАСТАЦТВА

№ 5 (209) май 2000

Адрас рэдакцыі: 220029, Мінск, вул. Чычэрына, 1. Тэл.: 289-34-67, 289-34-68.

Разліковы рахунак Дзяржаўнага прадпрыемства "Дом прэсы" № 3031202930019 у Славянскім аддзяленні Белбізнесбанка г.Мінска, код 834 (часопіс "Мастацтва").

Дзяржаўнае прадпрыемства "Дом прэсы" Дзяржаўнага камітэта Рэспублікі Беларусь па друку.

Наш Internet адрас: www.ibamedia.com.

Тэхнічная падтрымка старонкі
даступно на iba MEDIA www.ibamedia.com

На першай старонцы вокладкі: сцэна з балета "Эсмеральда" ў Нацыянальным тэатры балета Беларусі. Эсмеральда — Вольга Гайко. Фота Васіля Майсёнка.

Генезіс старабеларускага ўплыву

Алена ЯСКЕВІЧ

Спрадвечная Ахоўніца Беларусі

Станаўленне старабеларускай кніжнасці адбывалася ва ўзаемадачыненнях з вызначальнай лініяй генетычна родных паўднёваславянскіх уплываў, міжнацыянальных запазычанняў з памежных этнічна блізкіх культур. Незакрытасць беларускай культуры (у прыватнасці мовы) С.М.Прохарава[1], услед за Я.Ф.Карскім, спасылаючыся на знакамітую "тэорыю хваляў" Іаганеса Шмідта, тлумачыць уласцівасцю нацыянальнай культуры не толькі актыўна адгукацца на ўплывы, але і арганічна пераўтвараць іх ды пры гэтым — выпрацоўваць механізм уплываў уласных. Такая адметнасць старабеларускай культуры была абумоўлена спецыфікай сярэдневяковага хрысціянства, якое ва ўмовах місіянерскага характару свайго пашырэння пранізвала ўплывы пісьменстваў як родных, так і аддаленых этнасаў. Сярэдневяковы чалавек быў перакананы, што ўсе народы былі калісьці адзіным праэтнасам, але падзяліліся толькі праз вавілонскае стоўпатварэнне. Натуральна, таму ўвесь свет хрысціянскіх культур успрымаўся як адзінае непадзельнае цэлае.



Феномен старабеларускага ўплыву абгрунтоўвае канцэпцыя дрыгавіцкага паходжання сучасных балгарскіх плямёнаў, прапанаваная М.В.Доўнар-Запольскім і падмацаваная М.М.Грынчыкам. Праблема дунайскага, паўднёвага арэала славян была закранута таксама ў дакладзе В.У.Мартынава "Прарадзіма славян: лінгвістычная верыфікацыя" (Мн., 1998. С. 3) на XII Міжнародным кангрэсе славістаў у Кракаве. У артыкуле з нагоды 120-годдзя вызвалення Балгарыі консул Васіл Петкаў зазначаў, што "протабалгары ў IV стагоддзі жылі на поўнач ад Каўказскіх гор і належалі да цюркскай этналінгвістычнай групы, а мова іх была блізкая да мовы гунаў, хазараў і авараў; з цягам часу яны змяшаліся з аланамі і сарматамі — плямёнамі індаеўрапейскага паходжання. Дзяржаўнае аб'яднанне, вядомае ў гісторыі пад назвай "Вялікая старажытная Балгарыя" (існавала на Доне з канца VI ст. да 660 г.), пасля смерці хана Курбата распалася пад ударамі хазараў. Значная частка протабалгараў пад кіраўніцтвам сыноў Курбата — Аспаруха і Кубера — рушыла ў басейн Дуная. Другая група на чале з Альцэкам дайшла да сучаснай Паўночнай Італіі. Хан Аспарух з 250-300-тысячным войскам захапіў дзяржаву Сямі славянскіх плямёнаў у нізоўі Дуная і стварыў першапачатковае ядро новай дзяржавы — Балгарыі. Тутэйшыя славяне паступова асімілявалі протабалгараў"[2].

У якасці племені-асімілятара, як лічыць М.М.Грынчык, выступіла племя дрыгавічоў, якое апынулася ў V стагоддзі на берагах Эгейскага мора (падчас вялікага перасялення народаў, у раёне Салонік (Салуня))[3].

Протабеларускую (дрыгавіцкую) прыроду першага паўднёваславянскага ўплыву М.В.Доўнар-Запольскі характарызаваў так: "Адносна Беларусі здагадку ў гэтым кірунку пацвярджае той факт, што частка племя дрыгавічоў у 7 ст. жыве ў Македоніі каля Салуня. Грэкі называлі іх драгувітамі. Гэта сведчыць аб тым, што частка названага племя адарвалася ад свайго ядра і, уцягнутая агульным рухам, накіравалася да Дуная. Гэта найбольш старажытнае ўпамінанне аб нашых продках. Македонскія драгувіты былі ваяўнічым народам, складалі цэлую вобласць і мелі свайго епіскапа ў 9 ст. Адасобленасць іх ад іншых плямён у сэнсе назвы ўжо сведчыць пра тое, што гэту адасобленасць яны вынеслі са сваёй прарадзімы. Гэта адасобленасць была дастаткова значнай, таму што адсюль яны вынеслі не толькі назву, але і некаторыя дыялектычныя асаблівасці ў мове, напрыклад, цвёрдае "р" (як у беларусаў). Мова драгувітаў была той самай мовай, якой вучыліся св. Кірыла і Мяфодзій і на якой, значыць, упершыню з'явіліся кнігі Свяшчэннага Пісання"[4].

Відаць, таму і Хенрык Бірнбаум адзначаў, што ў старабеларускай мове і яе украінскім адгалінаванні больш, чым у іншых мовах гэтай сям'і, протаславянскіх элементаў, паралеляў з іншымі славянскімі мовамі[5], у прыватнасці славацкай, польскай, чэшскай, сербскахарвацкай.

Канцэпцыя М.В.Доўнар-Запольскага і М.М.Грынчыка праясняе загадку не толькі агульнаславянскай, але і еўрапейскай вядомасці старабеларускай мовы ў часы "залатога веку" айчыннай кніжнасці, што і сталася магутным чыннікам усіх хваляў яе нацыянальнага, генетычнага Адраджэння.

Старабеларускі ўплыў на расійскую культуру быў настолькі моцны, што лёг у падмурак (асабліва ў рускай мове) сучаснай моўнай і рэлігійна-культурнай традыцыі. Некаторыя даследчыкі называюць яго трэцім паўднёваславянскім і другім беларускім уплывам.

Б.А.Успенскі піша: "Як ні парадаксальна, значэнне "простай мовы" (г. зн. старабеларускай. — **А.Я.**) для гісторыі рускай літаратурнай мовы не меншае, калі не большае, чым значэнне гэтага феномена для гісторыі ўкраінскай ці беларускай літаратурных моў. Дастаткова ўказаць, што калі сёння мы гаворым пра антытэзу "рускай" і "царкоўнаславянскай" моў, г. зн. пра "рускую" мову як антыпод "царкоўнаславянскай" (як больш старажытнай яе рэдакцыі. — **А.Я.**), то трымаемся не велікарускай традыцыі, а наменклатуры абазначэнняў, якія адлюстроўваюць моўную сітуацыю Паўднёва-Заходняй Русі XVI—XVII стст. "Трэці паўднёваславянскі ўплыў", г. зн. уплыў кніжнай традыцыі Паўднёва-Заходняй Русі на велікарускую кніжнасць у XVII ст., у другой палове XVII ст. набывае характар масавай экспансіі... моўная сітуацыя Паўднёва-Заходняй Русі пераносіцца на велікарускую глебу, ...таму царкоўнаславянска-руская дыглосія ператвараецца ў царкоўнаславянска-рускае двухмоўе"[6]. Нельга таксама не згадаць, што славутая "Граматыка..." Мялеція Смятрыцкага, "врата учёности" для М.В.Ламаносава, больш як два стагоддзі служыла ўзорам для пераймання ў славянскім мовазнаўстве.

Светачам веры, які вывеў духоўнае жыццё Вялікага Княства Літоўскага з антынамічных катаклізмаў, з'явіўся сын малдаўскага гаспадара (караля-князя) Сімяона — ваявода, а пазней мітрапаліт, свяціцель Пётр Магіла. Адраджэнне бацькоўскай веры ён пачаў са стварэння рэлігійна-асветніцкага асяродка, з лепшых вучняў брацкага львоўскага вучылішча, якіх накіроўваў для атрымання вышэйшай адукацыі ў акадэміі і універсітэты Еўропы. З іх кагорты і выйшлі выкладчыкі Кіеўскай калегіі, папярэднікі славутай Кіева-Магілянскай духоўнай акадэміі.

У 1616 г. пабачыла свет калядная вершаваная драма (на Народзіны Хрыстовы) земляка Пятра Магілы, таленавітага вучонага-лексікографа, багаслова, перакладчыка, друкара, граўёра, экзегета Памвы Бярынды. На пасадзе протасінгела, галоўнага друкара і радцы, нададзенай яму іерусалімскім патрыярхам Феафанам, Бярында рэдагуе і перакладае асноўныя выданні Кіева-Пячэрскай лаўры: "Анфалагіён" (1619), "Намаканон" (1620), "...Іаана Златавуснага бяседы" (1623), "Тлумачэнне святога Андрэя Кесарыйскага на Апакаліпсіс" (1625), "Трыядыён" (1627), "Павучэнні авва Дарафея" (1628). Справай жыцця Бярынды, што і прынесла яму шырокую вядомасць, сталася падрыхтоўка (на працягу 30 гадоў) "Лексікона славенарускага і імен тлумачэння", выдадзенага коштам аўтара ў 1627 г. у Кіева-Пячэрскай лаўры. Да апошніх імгненняў свайго жыцця — 23(13) ліпеня 1632 г. — Памва Бярында працаваў над новай рэдакцыяй царкоўнаславянскай Біблії, лексічным падмуркам якой і быў "Лексікон".



Завяршэнне фарміравання агіяграфічнага старабеларускага канона таксама адбывалася ў XVII ст. Пасля адыходу Пятра Магілы пісьменнік і багаслоў Інакенцій Гізель (ліцвін-прус паводле паходжання), архімандрыт Кіева-Пячэрскай лаўры, узбагаціў звод артыку-

1 Холмская ікона Божай Маці.
2 Холмская ікона Багародзіцы "Замілаванне" ("Еляуса").

ламі з Чэцій-Міней мітрапаліта Макарыя, але ваеннае ліхалецце не дазволіла яму давесці справу да канца. Гонар стварэння жыцій старабеларускай школы належыць златавусту XVII ст. на землях ВКЛ, прападведніку і багаслову, паплечніку Лазара Барановіча, мітрапаліту Дзімітрыю Растоўскаму. Паводле сведчання беларускага епіскапа Феадосія Васілевіча, манах Дзімітрый адчуў сябе ў стане выканаць складанне жыцій святых старабеларускага зводу пасля паломніцтва да Віленскай Адзігітрыі.

Пачатак іерэйскай дзейнасці мітрапаліта Кіеўскага Канстанцінопальскай патрыярхіі Дыянісія Балабана быў трагічны і правідэнцыяльны. З-за уніяцкага ўціску ён мусіў змяніць холмскую епіскапію на луцкую. Апякункай роду Балабанаў, як і многіх іншых магнацкіх родаў Падляшша, была Холмская Адзігітрыя. Гэта цудадзейная ікона асабліва шанавалася на землях Чырвонай Русі, Палесся і Падляшша. Паводле царкоўнага падання, яна была напісана евангелістам Лукою ў ліку сямідзесяці іншых. У час хрышчэння Русі пры князю Уладзіміру ў якасці спадарожніцы грэчаскай царэўны ікона прыбыла на ўсходнеславянскія землі. Яе ўпрыгожвала шата з золата і эмалі візантыйскай работы. У 1261 г., падчас нашэсця татараў на чале з Бурундаем, ікона была пашкоджана, каштоўная шата знікла. Засталіся дзве язвы: на левым плячы Багародзіцы (ад шаблі) і на правай руцэ (ад стралы). Богазневажальнікі былі пакараныя: адны асляплі, твары іншых былі перакошаныя або адвернутыя да спіны. Захавалася прыгожая легенда, што яшчэ ў часы батыеўскага нашэсця дзве княжны, уладаркі Холма, разам з яго жыхарамі прасілі Божую Маці абараніць горад, вынеслі з храма святую ікону і ўзвялі яе на сцяну вежы. І горад стаў непрыступным для татараў. Апанаваныя незразумелым жахам, яны ў паніцы адступілі.

Падзвіжніцкае служэнне царкве мітрапаліта Дыянісія Балабана, а таксама клопат львоўскага епіскапа Грыгорыя (Гедэона) Балабана пра заснаванне грэка-славянскіх вучылішчаў дзеля навучальных і палемічных мэтаў з львоўскай (1585) і страцінскай (1596) друкарнямі, спрыялі ўзнікненню друкарні Елісея Плецянецкага. Архімандрыт Кіева-Пячэрскай лаўры Елісей Плецянецкі стаў заснавальнікам і духоўным апекуном знакамітага асветніцкага гуртка-асяродка, куды ўваходзілі Іоў Барэцкі, Памва Бярында, Тарасій Зёмка, Лаўрэнцій Зізаній, Мялецій Сматрыцкі і інш. ... Друкарня Елісея Плецянецкага была створана на аснове страцінскай друкарні пляменніка Грыгорыя Балабана Феадора і забяспечыла сабой функцыянаванне выдавецкага цэнтра ВКЛ і Рэчы Паспалітай артадаксальна-патрыстычнай традыцыі Кіева-Пячэрскай лаўры. Слынны паэт тых часоў Аляксандр Мітура прысвяціў друкарні і яе заснавальніку панегірычную паэму **"Вѣзерунка цнотъ Єлисея Плецянецкаго"** (1618).

На думку гісторыкаў царквы, дзейнасць гуртка Елісея Плецянецкага, як і стварэнне Кіева-Магілянскай духоўнай акадэміі, асвяціла Сама Царыца Нябесная праз яўленне Сваіх цудадзейных кіева-пячэрскіх ікон Успення і Аранты (Малітоўніцы, Вялікай Панагіі, Ахоўніцы Нябачным Пакровам роду чалавечага) — Адзігітрыі.

З'яўленне Кіева-Пячэрскай іконы Успення сягае ў далёкія часы малітоўнага подзвігу заснавальнікаў лаўры святых старцаў Антонія і Феадосія. Згодна з верою царкоўнікаў, Царыца Нябесная даслала ў Кіеўскія Пячоры чатырох майстроў-будаўнікоў з Улахернаў і, калі сабралі іх у храме анёлы, звеставала ўзвесці Сабе Царкву. Яна паказала абрысы будучага храма і дала мошчы мучанікаў Арцемія, Паліеўкта, Лявонція, Акакія, Арэфы, Іакава і Феадора, каб яны былі пакладзены ў падмурак збудавання, і ўручыла майстрам Сваю святую ікону Успення, каб яна была Яе намесніцай у царкве, названай імем спрадвечнай Заступніцы за грахоўны люд паспаліты.

Сюжэт іконы такі: ложу спачылай Царыцы Нябеснай папярэднічае Евангелле, святую Душу Сваёй Маці прымае на рукі Гасподзь наш Ісус Хрыстос.

Дзеячы другога старабеларускага ўплыву асабліва ўшаноўвалі і Пружанскую ікону "Божая Маці ў плачы". Гэтая цудадзейная ікона належыць да тыпу Укрыжавання. Упершыню такі сюжэт быў зафіксаваны на дзвярах царквы св. Сабіны ў Рыме (VI ст.). Першапачаткова ўкрыжаваны Хрыстос быў у цэнтры, разбойнікі на крыжах па баках. Найбольш дакладна такі сюжэт пададзены ў апакрыфічным евангеллі Рабулы. У цэнтры кампазіцыі — Ісус на крыжы ў доўгім споднім адзенні, т. зв. каломбіі, як паводле апісання Іаана Багаслова: "Вої ж, калі ўкрыжавалі, узялі адзежу Яго і падзялілі на чатыры долі, кожнаму вою доля, і хітон; а хітон быў не пашыты, а ўвесь тканы зверху" (Ін. 19, 23). Па баках ад Збаўцы — укрыжаваныя Дысмас і Гестас. Адзін з вояў працінае дзідаю рэбры Ісуса, другі падае яму воцат. У нагах Укрыжаванага сядзяць трое вояў і дзеляць Яго адзенне. Гэты эпізод пазней вылучыўся ў асобную кампазіцыю. Абавязковыя фігуры іканаграфічнага тыпу Укрыжавання — Багародзіца і Іаан Багаслоў. Часам гэтыя постаці дапаўняюцца выявамі Марыі Кляопавай, Саламеі і Марыі Магдаліны. Зверху пабапал крыжа — сімвалы сонца і поўні.

На мініяцюры Хлудаўскага Псалтыра Божая Маці ў левай руцэ трымае хусцінку, Дзева Марыя і Іаан Багаслоў прыціскаюць далонь да шчакі. Для класічнага візантыйскага жывапісу характэрна больш лагодная сюжэтная і колерная танальнасць. Найбольш кароткі звод — сірыйскі, з аднафігурным укрыжаваннем, г. зн. без разбойнікаў, паказваюцца толькі Божая Маці і Іаан Багаслоў з Евангеллем у руцэ.

Сірыйскі звод і быў пакладзены ў аснову класічнай візантыйскай схемы, вядомай па мазаіках Хозіяса Лукаса ў Факідзе (пачатак XI ст.), Нэа Моні на Хіёсе (1042-1056), Сафіі Кіеўскай і інш.

У іконах візантыйскай і старабеларускай школ прысутнічае момант правісання, што нібыта вонкава змякчала пакуты. З XIV ст. іканаграфічная схема набывае больш элементаў экспрэсіі. Відаць, да таго часу належыць узнікненне Пружанскай іконы Багародзіцы. 9 красавіка 1934 г. у Пружанскім саборы збыўся цуд: на іконе з вачэй Багародзіцы закапалі слёзы. На святым абліччы, як сведчаць крыніцы, былі тры слязіны, на грудзях — таксама сляды слёзнага струменьчыка, які сцякаў да ступняў Багародзіцы. Духоўная экспертыза пацвердзіла наяўнасць цуду. 22 красавіка 1934 г. службу цудадзейнай іконе адправіў архіепіскап Палескі і Пінскі Аляксандр. У Пружанскім саборы з тых часоў кожны дзень спраўляецца святая літургія і служыцца акафіст да Прасвятой Багародзіцы. Цудадзейнасць гэтай іконы ў ліку першых была прызнана Варшаўскай мітраполіяй. Кожны год ішлі паломніцтвы. Святкуецца дзень Пружанскай іконы "Божая Маці ў плачы" штогод у Светлую Пятніцу Велікоднай Сядміцы. У праваслаўным храме селішча Рыбалы на Беласточчыне (настаяцель — беларускі пісьменнік і багаслоў а. Грыгорый Сасна) знаходзіцца і ўшаноўваецца каляровая копія іконы (10x17 см).

Сярод святынь палеска-падляшскіх зямель асабліва шанаваная таксама Лесненская (Леснінская) ікона Прасвятой Багародзіцы. Паводле гістарычных сведчанняў, выявілі гэтую цудадзейную ікону ў беларускай вёсцы Лесна Гродзенскай губерні, Бяла-Падляскага павета.

Апоўдні 14 (па старому стылю) — 27 верасня (па новаму стылю) лесненскі пастух Аляксандр Стальмашчук у самым гушчары лесу, на галіне грушы, заўважыў ікону ў незвычайным ззянні. І да іконы пачалі сцякацца паломнікі і багамольцы. Факт адшукання і ўшанавання Лесненскай іконы Божай Маці шмат у чым падобны да гісторыі шанавання Жыровіцкай іконы Багародзіцы. Лесненская ікона таксама доўгі час знаходзілася ў маёнтку памешчыка, які літаральна прысвоіў яе сабе. Але пасля шматлікіх няшчасцяў, якія выпалі роду памешчыка, ікона была ўстаноўлена для ўшанавання ў суседняй ад Лесны вёсцы Букавічы. Падчас уніі, нягледзячы на супрацьўленне праваслаўных, ікона была асвечана ў лесненскім касцёле. Пасля паўстання 1863 года ікона вернута праваслаўным.


3

Як сцвярджаюць даследчыкі, селішча Лесна атрымала сваю назву ад навакольных густых лясоў. Каля селішча на месцы, дзе захаваліся рэшткі абаронных збудаванняў, т. зв. "акопы", часоў барацьбы славянскіх народаў з крыжакамі, у 1885 г. быў заснаваны Лесненскі жаночы праваслаўны манастыр. На горнім месцы, у алтары храма, знаходзілася цудадзейная ікона.

Лесненская ікона была ўпрыгожана срэбнай вызалачанай шатаю з каштоўнымі камянямі. Ніша, дзе змяшчаўся цудадзейны лік Багародзіцы з Госпадам, абрамлялася двума залачонымі выявамі херувімаў і мноствам разнастайных залатых і сярэбраных падвесак. Пры манастыры была кніга, дзе запісваліся шматлікія выпадкі дапамогі і ацаленняў ад Лесненскай іконы. Багамольнымі і пабожнымі прыхаджанамі ладзіліся традыцыйныя паломніцтвы на святы Нарадзін Прасвятой Багародзіцы і Тройцы.

У 1920 г. насельніцы манастыра іміграваі ў Сербію, а ў 1950 г. перабраліся ў Францыю, у прадмесце Правемон, што на поўнач ад Парыжа. Зберагліся ўспаміны духоўных дзяцей блажэннага Іаана Максімовіча пра асаблівае шанаванне свяціцелем Лесненскай іконы Багародзіцы, якой ён благаслаўляў дзяцей і хворых.

Копія Лесненскай іконы доўгі час знаходзілася ў адным з прыгажэйшых храмаў Беларусі — брэсцкім Свята-Мікольскім, потым была перанесена ў іншую, нанова збудаваную царкву Брэста — Свята-Уваскрасенскую, у левым прыдзеле якой і ўсталяваная цяпер гэтая копія святыні.

Явіла Сябе Царыца Нябесная і апякункаю цнатлівага хрысціянскага шлюбу праз старабеларускія цудадзейныя

3 Пачаеўская ікона Багародзіцы.

іконы — Феадораўскую "Заміласванне" і Чанстахоўскую Адзігітрыю. Зазначым, што Феадораўская Еляуса была вянчальнай іконай полацкай княжны Брачыславы (у святым хрышчэнні Параскевы) з Аляксандрам Неўскім. Першы ж цар дынастыі Раманавых Міхаіл Фёдаравіч быў блаславёны пры абранні яго ўладаром рускіх зямель старыцаю, царыцаю Марфай менавіта Феадораўскай святыняй 27 сакавіка 1613 г. у Кастрамскім Іпацьеўскім манастыры. Са старабеларускіх зямель ікона была звезена ў Масковію тою ж Марфаю[7].

Феадораўская ікона стала родавай святыняй дому Раманавых, а царскі сабор Феадораўскім (у гонар вялікамучаніка Феадора Страцілата). Асаблівае шанаванне гэтай іконы выявілася ў тым, што многія царыцы мелі па бацьку імя Феадораўна. Так, браты Іаан (у літаратуры яго называюць Іаан V) і Пётр (Пётр I) пры пабранні шлюбам мянялі імёны цесцяў сваіх на "Фёдараў", і жонкі іх адпаведна завуцца Праскоўя Фёдараўна і Еўдакія Фёдараўна. А расійская імператрыцы XVIII—XIX стст. іншаземнага паходжання мелі імя па бацьку Фёдараўна, не выключэнне — жонка апошняга расійскага імператара Мікалая II — Аляксандра Фёдараўна і яе сястра прападобнамучаніца Елізавета Фёдараўна[8].

Паводле святаайцоўскага падання, падобна архангелу Рафаілу, служыцелю Божых лекаванняў, спадарожніку праведнага Тавіта, Божая Маці як найсвяцейшая і найчысцейшая з дзеў спрыяе светламу раю шлюбнага яднання. Яна першай учула маленні цнатлівай беларускай князёўны Прадславы. Князёўна, як чыстая дзева Сара, дачка Рагуіла, у якой блудны бес Асмадэй загубіў сем жаніхоў, ніколі не жадала мужа і ўстрымлівала душу сваю ад усялякай жарсці (шлюбу жадала толькі дзеля спраўджання старазапаветнай традыцыі)[9], і таму Ефрасінні замест праведнага і богабаязнага жаніха Тавіта, які сілаю ўласнай троxдзённай малітвы губіць беса, Царыца Нябесная дасылае ўнявешчанне з найдасканалейшым Жаніхом-Збаўцам Ісусам Хрыстом. Праваслаўнае тлумачэнне старабеларускіх экзегетаў праз тонкую дэталь — ацаленне святога старца Товіі — вучыць, што сапраўднае чыстае шлюбнае каханне ўмацоўвае чалавека, увекавечвае яго род, блуд жа і жарсці ўсё спапяляюць за сабою.

У жыцці Афанасія Філіповіча вызначальную ролю мела Купяціцкая ікона, тройчы явіўшыся яму і прадказаўшы шлях дзеяння. Менавіта Афанасій Філіповіч падараваў копію гэтай цудадзейнай іконы цару дынастыі Раманавых Міхаілу Фёдаравічу як напамін пра беларускія карані.

Зазначым, што вызначальнай у лёсе Афанасія Філіповіча была і Аршанская ікона Багародзіцы, яўленая цудадзейным чынам пры заснаванні Куцеінскага манастыра[10]. У празрыстым сне яна суцешыла Афанасія, калі ён шукаў падтрымкі ў ігумена манастыра Іаіля Турцэвіча, каб ён дапамог для атрымання ялмужны трапіць на суседнія землі Масковіі. Святыня суцешыла падзвіжніка, бо ігумен Іаіль пасля рады з манахамі не здолеў памагчы яму, але параіў іншы шлях[11]. У тым празрыстым сне Царыца Нябесная нібыта сышла з іконы, прадказала Афанасію яго трагічны адыход (пакутніцкі вянец) і накіравала ў Пінскі Купяціцкі манастыр, дзе манахі абралі Афанасія ігуменам.

І Спірыдон Собаль у час пакутлівых ваганняў і цяжкасцей з наладжваннем выдавецкай справы атрымаў ад гэтай іконы падтрымку і суцяшэнне. Яна неаднойчы з'яўлялася друкару ў празрыстым сне. Некаторыя даследчыкі цвердзяць, што разам з ігуменам Іаілем і іншымі манахамі, іконамі і часткай царкоўнай маёмасці Куцеінскага манастыра святыня трапіла ў Маскоўскі Іверскі манастыр.

Спрадвеку Аршанская ікона Багародзіцы лічылася апякункаю Куцеінскага манастыра, які быў заснаваны паблізу Оршы, на беразе ракі Куцеінкі, у 1631 г. У Свята-Успенскім Аршанскім манастыры, пазней жаночым, захавалася цудадзейная копія святыні. У 1842 г. манастыр пераводзіцца ў рэестр першакласных у сувязі са шматлікімі ацаленнямі хворых ад іконы Багародзіцы. Заняткі ў школе пры манастыры па традыцыі пачыналіся малебнам перад іконай. Паводле сведчанняў многіх ігуменняў манастыра, Пакроў Царыцы Нябеснай над храмам назіраўся значнай колькасцю манахінь (на пачатку XX ст. у манастыры было 100 манахінь і паслушніц). Цяпер у Мінскім Свята-Духавым саборы змяшчаецца копія Аршанскай іконы Багародзіцы, напісаная ў XVIII ст. у Іверскім манастыры.

---

[1] Прохорова С. О переходном характере белорусского синтаксиса. Мн., 1993. С. 1—3.

[2] Петкаў Васіл. З гісторыі балгарскай дзяржавы//Беларускі гістарычны часопіс. 1998. № 12. С. 34.

[3] Грынчык М.М. Да пытання аб этнічным субстраце старажытнага славянскага пісьменства//Матэрыялы Кірыла-Мяфодзіеўскіх навуковых чытанняў, прысвечаных Міжнароднаму Дню славянскага пісьменства і культуры. Мн., 1998. С. 94.

[4] Доўнар-Запольскі М.В. Гісторыя Беларусі. Мн., 1994. С. 24—25.

[5] Бирнбаум Х. Праславянский язык: достижения и проблемы в его реконструкции. М., 1987. С. 28.

[6] Успенский Б.А. Краткий очерк истории русского литературного языка (XI—XIX вв.). М., 1994. С. 86.

[7] Акафистник. Нижний Новгород, 1995. Кн. 2. С. 21—23.

[8] Успенский Б.А. Избранные труды. М., 1994. Т. 2. С. 152, 158.

[9] Проповеди и поучения святителя Димитрия Ростовского. СПб., 1912. Ч. 2. С. 806—807.

[10] Полный православный богословский энциклопедический словарь. М., 1992. С. 1711—1712.

[11] Диоптра, или Духовное зерцало. СПб., 1996. С. 8—9; Лебедев Г.П. На Волотовках в Заручавье. Витебск, 1998. С. 22—23.

Тамара Ніжнікава: "На сцэне адчуваеш сябе шчаслівай..."



1

Опера — вялікае мастацтва. Складанае і цікавае, якое патрабуе поўнай самаахвярнасці. Бо сцэна падобная на магутнае павелічальнае шкло, якое падкрэслівае як вартасці, так і недахопы. На сцэне немагчымая маскіроўка. Напэўна, таму мы так любім адных выканаўцаў, шукаем сустрэч з імі ў спектаклях і канцэртах і — пазбягаем іншых.

На сцэне Дзяржаўнага акадэмічнага тэатра оперы і балета з дня яго стварэння гучалі галасы многіх цудоўных спевакоў, імёны якіх увайшлі ў залаты фонд беларускай культуры. Сярод іх — народная артыстка СССР Тамара Мікалаеўна Ніжнікава. На пачатку года выдатная спявачка адзначыла свой юбілей.

Усё жыццё яна прысвяціла тэатру, оперы, сцэне. Творчае аблічча Тамары Ніжнікавай уражвае шырынёй і шматграннасцю: яна выканаўца, чыё імя добра вядома ў многіх краінах свету; музыкант-педагог, які выхаваў не адно пакаленне спевакоў і амаль дзесяць гадоў узначальвае кафедру спеваў у Беларускай акадэміі музыкі; актыўны грамадскі дзеяч.

Нарадзілася Т.Ніжнікава на Волзе, у Куйбышаве (цяпер Самара). З дзяцінства палюбіла раздольныя народныя песні. Іх часта спяваў бацька. Бацькі Тамары Ніжнікавай марылі, што іх дачка стане спявачкай. Музычную школу яна скончыла па класу фартэпіяна. Але спевы засталіся любімым заняткам. Актыўны ўдзел у школьных канцэртах, поспех на аглядах самадзейнасці, нарэшце перамога на Усесаюзнай музычнай алімпіядзе — вось першыя крокі на шляху да авалодання будучай прафесіяй.

Нават вайна не магла прымусіць забыць пра музыку. У вольны ад школы час Тамара працавала ў шпіталях. І, вядома, спявала там. Аднойчы ў Вялікім тэатры, які знаходзіўся ў той час у Куйбышаве, праслухоўвалі маладых спевакоў для адбору ў школу эстраднага мастацтва. Вырашыла паспрабаваць свае сілы і Тамара. Дырыжор тэатра В.Небальсін і народная артыстка РСФСР М.Максакава звярнулі ўвагу на незвычайныя здольнасці дзяўчынкі. Максакава, якая дала некалькі ўрокаў будучай спявачцы, падказала Тамары думку пра сур'ёзныя заняткі вакалам.

У 1943 годзе, скончыўшы сярэднюю школу, Т.Ніжнікава паступае ў Маскоўскую кансерваторыю, у клас прафесара Марыі Уладзіміраўны Уладзіміравай. З удзячнасцю згадвае Тамара Мікалаеўна свайго педагога, якая здолела выхаваць у студэнткі мастацкі густ, велізарную працавітасць, патрабавальнасць да сябе і ўласнай творчасці. Нялёгкімі былі гады вучобы. Яшчэ ішла вайна, кансерваторыя толькі што вярнулася з эвакуацыі. Студэнты жылі ў фае Малой залы. Не ўсе вытрымлівалі такія выпрабаванні. Але Ніжнікава была не з тых, хто баіцца цяжкасцей. Дзень пры дні — работа, работа, работа.

У опернай студыі Маскоўскай кансерваторыі Тамара спела свае першыя партыі: Цэрліны ў "Дон-Жуане", Мюзэты ў "Багеме", а партыю Разіны з "Севільскага цырульніка" падрыхтавала разам з выдатнай рускай спявачкай В.Барсавай. Пасля заканчэння кансерваторыі Тамара Мікалаеўна нядоўгі час працавала ў Музычным тэатры імя К.Станіслаўскага і У.Неміровіча-Данчанкі і атрымала запрашэнне ў Беларускі тэатр оперы і балета, дзе яе талент дасягнуў сапраўднага росквіту.

Упершыню на сцэну беларускага тэатра Т.Ніжнікава выйшла ў 1949 годзе, выканаўшы партыю Разіны ў "Севільскім цырульніку". Яе дэбют літаральна скарыў публіку. Ніжнікава паказала не толькі цудоўнае валоданне голасам, але і акцёрскія здольнасці, уменне свабодна і натуральна трымацца на сцэне. У яе выкананні Разіна — гарэзлівая, эмацыянальная дзяўчына, сапраўднае "чарцяня ў спадніцы".

Кожны наступны сезон прыносіў новыя партыі, новыя творчыя задачы і перамогі. І кожная партыя Ніжнікавай была ўвасабленнем складанага чалавечага характару, у якім вытанчана пераплятаюцца разнастайныя пачуцці. Кожную партыю артыстка выконвала так, быццам лёс гераіні стаў яе лёсам. "Для мяне вельмі важныя сэнс, драматургія партыі, заўсёды істотнае слова, — гаворыць спявачка. — Проста вакалізаваць, практыкавацца ў віртуозным гуказдабыцці — гэта не для мяне". Не выпадкова ў рэпертуары Т.Ніжнікавай столькі вобразаў цэласных і яркіх. Сярод іх Джыльда з оперы Вердзі "Рыгалета", Лакмэ з аднайменнай оперы Дэліба, Лейла з оперы Бізэ

1 Тамара Ніжнікава.
2 У абліччы Валхавы (опера "Садко" М.Рымскага-Корсакава).
3 У партыі Ганны (опера "Страшны двор" С.Манюшкі).
4 Клас Т.Ніжнікавай пасля канцэрта ў гасцёўні У.Галубка. 1998 г.
5 У партыі Антаніды (опера "Іван Сусанін" М.Глінкі).



2

3

"Шукальнікі жэмчугу", Антаніда з "Івана Сусаніна" Глінкі, Марфа з "Царская нявесты" Рымскага-Корсакава.

Але, напэўна, самая любімая партыя спявачкі — гэта Віялета ў оперы Вердзі "Травіята". Роля заўсёды прываблівала Т.Ніжнікаву сваёй глыбінёй і вакальнай складанасцю. Вобраз Віялеты патрабуе ад актрысы вялікага драматычнага майстэрства, і Тамара Ніжнікава здолела глыбока і поўна ўвасобіць яго, па-майстэрску паказаць, як "зорка" парыжскага "паўсвету", жанчына, якую дробязны выпадак зрабіў куртызанкай, ператвараецца ў самую чыстую сэрцам, гатовую ахвяраваць сваёй любоўю дзеля каханага. Крытыкі называлі партыю Віялеты вяршыняй вакальнага і сцэнічнага майстэрства спявачкі.

Разам з вобразамі класічнага рэпертуару Тамара Ніжнікава стварыла маляўнічую галерэю персанажаў у беларускай нацыянальнай оперы. Вобразы многіх гераінь пісаліся кампазітарамі з разлікам на талент і самабытнасць спявачкі. Гэта перш за ўсё Марынка ў аднайменнай оперы Пукста, Ірына ў "Калючай ружы" Семянякі, Марфачка ў оперы "Дзяўчына з Палесся", Баба-лапатуха ў оперы "Міхась Падгорны" (абедзве — оперы Цікоцкага). У невялікай партыі Бабы-лапатухі артыстка ўвасобіла яскравы сцэнічны вобраз, выявіўшы перад гледачом свае камедыйныя здольнасці, дар унутранага і знешняга пераўвасаблення.

Рэжысёр тэатра Ю.Ужанцаў пісаў у свой час: "Працаваць з Тамарай Ніжнікавай рэжысёрам надзіва прыемна. Яна літаральна перадае ўсім сваю гарачую захопленасць, сапраўдную ўлюбёнасць у прафесію". І гэта нядзіўна, калі згадаць, якую школу майстэрства прайшла спявачка. Яе настаўнікамі і партнёрамі па сцэне былі І.Балоцін, Р.Млодэк, М.Сярдобаў, Р.Асіпенка, Л.Александроўская. Асабліва памятным для спявачкі стала сумеснае выступленне з цудоўным рускім тэнарам Іванам Сямёнавічам Казлоўскім.

Акрамя працы ў тэатры, дзе Тамара Ніжнікава стварыла звыш трыццаці вобразаў, артыстка шмат часу і сіл прысвячала канцэртнай дзейнасці. Для яе гэта своеасаблівы тэатр аднаго акцёра. Праграма такога канцэрта звычайна была насычаная і разнастайная. Гучалі арыі з опер беларускіх, рускіх і італьянскіх кампазітараў, нязменным поспехам у публікі карысталіся "Казкі венскага лесу" Штрауса, "Салавей" Аляб'ева, "Вальс Джульеты" Гуно. І, вядома, велізарнае месца ў канцэртах займала ўласна камерная музыка. Вакалістка была ўдумлівым і натхнёным яе інтэрпрэтатарам. Яна не любіць знешне эфектных прыёмаў. Жэсты яе скупыя, дакладныя, міміка адухоўленая. Пошук вакальных нюансаў, музычных фарбаў, лагічнай і асэнсаванай музычнай фразы — усё скіравана на ўвасабленне адметнасцяў творчага стылю кампазітара. Асабліва гэта датычыла беларускай вакальнай музыкі. Многія песні, рамансы, арыі, напісаныя беларускімі кампазітарамі, прагучалі ўпершыню дзякуючы Т.Ніжнікавай. Вельмі часта спявачка была сапраўдным сааўтарам беларускіх кампазітараў. Так, у яе выкананні слухачы ўпершыню пачулі цыклы рамансаў Лукаса, Абеліёвіча, творы Ю.Семянякі.

Вялікую ўвагу ў сваёй творчасці Т.Ніжнікава надавала народнай песні, у прыватнасці — беларускай. Падчас яе канцэртаў звычайна гучалі народныя песні "Зязюленька" (на гастролях у Балгарыі артыстку так і называлі — "зязюленька"), "Чабарок", "Бульба", "Полька-Янка" і інш. Выхаваная ў традыцыях рускай вакальнай школы, Тамара Ніжнікава здолела зразумець і глыбока адчуць асаблівасці беларускай народнай песні і выразна данесці яе з эстрады да слухача.

Год ад году пашыралася "геаграфія" гастроляў спявачкі — як з оперным, так і з камерным рэпертуарам. Яе выступленні аздаблялі праграмы многіх музычных фестываляў у розных гарадах нашай краіны і за мяжой. І кожны раз Т.Ніжнікава пела штосьці на мове той краіны, у якой гастралявала. Так у рэпертуары спявачкі з'явіліся песні на чэшскай, румынскай, венгерскай, фінскай і нават мангольскай мовах.

Калі слухаеш запісы Тамары Ніжнікавай, дык з першых гукаў яе голас — лёгкае, палётнае каларатурнае сапрана — вабіць прыгажосцю і выразнасцю. Яна свабодна валодае ім, уражваючы своеасаблівасцю гучання і маляўнічасцю тэмбру. Мастацтва Т.Ніжнікавай вызначаецца высокай музычнай культурай і высакароднай прастатой. Гэта артыстка належыць да таго рэдкага тыпу людзей тэатра, для якіх творчасць — мэта і сэнс жыцця. А ўсё астатняе ўяўляецца неістотным, знешнім, а таму не вартым асаблівых клопатаў і ўвагі.

Такому адданаму стаўленню да сваёй прафесіі вучыць сёння маладых спевакоў Тамара Мікалаеўна Ніжнікава — прафесар Беларускай акадэміі музыкі. За час педагагічнай дзейнасці праз яе клас прайшло не адно пакаленне маладых спевакоў. Многія паспяхова працуюць у тэатрах, у Акадэміі музыкі і музычных вучэльнях. Сярод іх — салісткі Нацыянальнага тэатра оперы і Дзяржаўнага музычнага тэатра Г.Лукомская, А.Шведава, Н.Харужэнка, В.Курбацкая, А.Бундзелева, Л.Лют; салісткі Беларускай філармоніі М.Лапаціна, А.Казачок, Т.Цыбульская і інш.

Пад кіраўніцтвам Т.Ніжнікавай закончылі асістэнтуру-стажыроўку пры кансерваторыі многія вядучыя салісты беларускай оперы — заслужаныя артысты Беларусі В.Скорабагатаў і Л.Каспорская, лаўрэат Усесаюзнага конкурсу імя М.Глінкі М.Жылюк, Л.Крывёнак, В.Цішына і інш. Тамара Мікалаеўна — найбольш аўтарытэтны арбітр на праслухоўваннях маладых выканаўцаў, член журы конкурсаў. Многія маладыя спевакі ўвесь час карыстаюцца яе парадамі і кансультацыямі: дзверы класа Т.Ніжнікавай адкрыты для ўсіх.

— Тамара Мікалаеўна, калі і як вы пачалі выкладаць?

— Вучыць спевам я пачала вельмі рана. Калі мне было дваццаць гадоў, Марыя Уладзіміраўна Уладзімірава падчас сваіх заняткаў садзіла мяне побач з сабой, тлумачыла, расказвала. І я нават спрабавала весці заняткі сама. Крыху пазней у мяне з'явіліся першыя вучні. Але потым гэта адышло на другі план. Я заўсёды ведала, што павінна спяваць, і сур'ёзна занялася сваёй кар'ерай. Разам з тым педагогіку не пакідала і салісткай Тэатра оперы і балета крыху выкладала ў кансерваторыі.

Час ішоў хутка. У 1976 годзе я вырашыла развітацца з опернай сцэнай. Жыццё каларатурнага сапрана ў оперным мастацтве вельмі кароткае. А партыі, напісаныя для гэтага голасу, прад'яўляюць строгія патрабаванні як да вакальнага, так і да сцэнічнага боку вобраза. Няма нічога больш страшнага для выканаўцы, як страта формы — вакальнай і сцэнічнай, калі ён не можа больш адпавядаць прафесійным патрабаванням. Лепш пайсці своечасова...

— Але ваша жыццё ў мастацтве працягваецца. Больш за дваццаць гадоў вы — педагог-вакаліст у беларускай Акадэміі музыкі, выхавалі многіх цудоўных артыстаў. Якой вам бачыцца роля педагога ў фарміраванні асобы спевака?

— Важна, каб педагог разумеў, што патрэбна спеваку. Каб у яго было шмат цярплівасці, каб ён улічваў індывідуальнасць студэнта, яго характар, тэмперамент, музыкальнасць. Падчас заняткаў выкладчык вырашае лёс вучня. І таму ўсё навучанне скіравана на тое, каб студэнт атрымаў прафесію і адпавядаў ёй на працягу ўсяго свайго творчага жыцця. Я заўсёды кажу сваім студэнтам: "Як бы ні складваўся ваш артыстычны лёс, галоўнае — добра спяваць і імкнуцца ніколі не страціць форму, якая дасягнута вялікай працай, не зрабіць нават самага маленькага кроку назад".



4

— Цяпер, калі на сцэнах тэатраў спяваюць вашы вучні, як успрымаеце і бачыце вы — праз іх — сучасны оперны тэатр?

— Сучасны оперны тэатр шматаблічны. Існуюць рэжысёрскія, акцёрскія, дырыжорскія тэатры. Але, думаю, незалежна ад таго, які падыход да спектакля пераважае, опера павінна заставацца мастацтвам бельканта — прыгожых спеваў. Непаўторная прывабнасць оперы — у гучанні адмыслова пастаўленага чалавечага голасу. А калі музычнаму спектаклю надаецца логіка драматычнага прадстаўлення (чым часам захапляюцца нашы тэатры), гэта апраўдвае сябе далёка не заўсёды.

— Як артыстка вы сустракаліся з многімі выдатнымі людзьмі. Вы "адбыліся" як спявачка і дасягнулі ўсяго, пра што могуць марыць іншыя спевакі...

— У жыцці няма нічога выпадковага. Асабліва ў мастацтве. Мастацтва бязлітаснае, а час — вышэйшы суддзя. Каб дасягнуць поспеху, патрабуюцца інтэлект і інтуіцыя. Неаднойчы чула меркаванні, што сваёй кар'ерай я абавязана выключна сабе. І такія меркаванні радуюць. Калі знаходзішся на сцэне, увесь час адчуваеш, што ўвага залы, партнёраў, аркестра скіравана на цябе. Гэта велізарная радасць і велізарная адказнасць. Трэба ўвесь час сачыць за тым, каб увага гэтая не згасла. І таму ад выканаўцы патрабуецца каласальнае напружанне сіл.



5

Сцэна — мая любоў і шчасце. На ёй адчуваеш сябе шчаслівай, чароўнай, сапраўды каралевай. Усе праблемы знікаюць у адно імгненне.

— Што значыць — стаяць на вяршыні?

— У кожнага чалавека — свая вяршыня. Але дасягнуць яе — доля нямногіх. Тыя, хто дасягае, ведаюць, што гульня вартая таго. Менавіта таму я жадаю артыстам, якія мараць пра мастакоўскія вяршыні, скарыць іх. Ці хоць бы не спыняцца на гэтым шляху...

Тамара СЯРНОВА.

Пераклад з рускай мовы.
Фота з архіва Т.Ніжнікавай.

"Маленькі хор — гэта суперхор!"

Анастасія САПРАНКОВА

Гутарка з мастацкім кіраўніком "Уніі" Кірылам НАСАЕВЫМ



1

Нагодай для маёй сустрэчы з дырыжорам харавога калектыву "Унія" Кірылам Насаевым стаў канцэрт, які адбыўся летась, напрыканцы снежня, і ў чарговы раз пацвердзіў высокае майстэрства выканаўцаў.

Упершыню я пазнаёмілася з хорам у Гомелі на фестывалі "Пеўчая акадэмія" ў 1995 годзе: ён уразіў мяне непаўторнасцю, арыгінальным разнастайным рэпертуарам, своеасаблівай выканальніцкай манерай. Сапраўды, "Унія" здолела, як прынята цяпер казаць, знайсці сваю нішу ў беларускім харавым мастацтве. І гэта — ва ўмовах існавання ў Беларусі значнай колькасці прафесійных харавых калектываў. Сёння хор вядомы не толькі ў нашай рэспубліцы, але і за яе межамі. Сёлета ён будзе адзначаць свой юбілей — дзесяць гадоў існавання.

Вядома, што творчае аблічча калектыву вызначаецца індывідуальнасцю мастацкага кіраўніка. Для "Уніі" — гэта яе заснавальнік і дырыжор Кірыл Насаеў.

— Фундаментам для творчых пошукаў музыканта з'яўляецца школа. Хто з педагогаў спрыяў вашаму музычнаму станаўленню?

— Памятаю сёмы-восьмы класы музычнага ліцэя пры Белдзяржкансерваторыі, дзе я вучыўся. Геаметрыя, фізіка, хімія — адназначна не маё. Спяваць жа ў хоры хлопчыкаў пачаў з першага класа. Ужо тады я адчуў асалоду ад сумеснага музіцыравання, гучання хору. Ім кіраваў Юрый Андрэевіч Жураўленка — музыкант з вялікай літары, які зараз узначальвае харавы калектыў "Рускі партэс" у Маскве. Важным момантам у маім станаўленні была работа з першым педагогам — Рэмай Пятроўнай Рыжэвіч, якую вельмі люблю, але апошнім часам, па прычыне занятасці, рэдка бачу.

Вельмі пашанцавала ў кансерваторыі з настаўнікам па фартэпіяна. Гэта была Соф'я Максімаўна Сульская — сталы, інтэлігентны чалавек, які ведаў некалькі моў. Яна навучыла мяне рамяству, гэта значыць працаваць над музыкай не па натхненню. У працэсе заняткаў з ёю я пераканаўся: "лічыць" долі такта трэба добра, роўна, бо пачуццё рытму не заўсёды даецца ад прыроды. Тады і складаныя пасажы будуць атрымлівацца.

А па спецыяльнасці — харавое дырыжыраванне — трапіў у клас да Тамары Паўлаўны Гулінай, якая не прыгнятала і ва ўсім давала студэнтам волю. Так, на трэцім курсе яна дазваляла мне выбіраць сабе праграму харавых твораў і толькі ўдакладняла, кіруючыся методыкай, ці можна браць у работу той або іншы твор.

Ужо на пачатку свайго творчага жыцця я не праяўляў асаблівай цікавасці да класічных опер. Маю ўвагу прыцягвалі, напрыклад, імша, рэквіем — жанры, цалкам харавыя, у межах якіх магчыма было адчуць прывабнасць і харство харавой фактуры. Але я кажу пра свае ўражанні ў той перыяд.

— Раскажыце, калі ласка, як стварыўся хор "Унія"?

— У адзін цудоўны дзень, на Камароўцы, я сустрэўся з будучым першым дырэктарам "Уніі" Фёдарам Коцяшам. Нас даўно аб'ядноўвала ідэя стварэння харавога калектыву. Дамовіліся так: я займаюся музычнай часткай, а Фёдар збірае людзей. У той час я працаваў педагогам у Беларускай кансерваторыі і Інстытуце культуры. Запрасіў некалькі чалавек адтуль, а таксама выпускнікоў музычнай вучэльні. Так атрымаўся невялікі калектыў — з дзесяці харыстаў. Склад хору ўвесь час змяняецца, а што зробіш? Усім трэба есці, а тут грошай не заробіш. Аднак, нягледзячы на цяжкасці, існуем вось ужо дзесяць гадоў.

Увогуле спачатку я марыў арганізаваць мужчынскі хор пры епархіі і нават быў на прыёме ў Філарэта. Але штосьці не атрымалася.

Ад стварэння калектыву да першага канцэртнага выступлення мы працавалі ажно два гады. Шукалі адметны рэпертуар, спявалі духоўную музыку (царкоўную і касцельную), творы Ведаля, Кедрава, Львоўскага. Мне было не так важна, да якой канфесіі належыць матэрыял, бо ў тыя гады ніхто нічога аналагічнага не выконваў. Менавіта на беларускіх старадаўніх спевах я імкнуўся выхаваць свой калектыў, зрабіць яго аблічча добра знаёмым. Быў перыяд, калі я вырашыў пайсці на эксперымент: забараніў удзельнікам калектыву спяваць па-харавому (фальцэтам, міксці) і паглыбіўся ў вакал. У выніку тэнары літаральна "душыліся" на верхніх нотах: канцэрт з харавога пункту гледжання быў правальны, аднак педагогі-вакалісты казалі, што ў будучым гэта яшчэ дасць свае плённыя вынікі. Цяпер бачу, што сапраўды так.

— На адным з канцэртаў уразіла суіснаванне ў вашай праграме беларускіх народных песень, псалмоў і... амерыканскіх спірычуэлаў. Чым вы кіруецеся, адбіраючы творы для выканання?

— Праграма назапашваецца паступова. Спірычуэлы ўключылі ў работу ў 1994 годзе, потым, калі паяднаілі іх з песнямі "Бітлз", атрымалі цэлае аддзяленне.

Зараз у Беларусі складаная сітуацыя: на гастролі з сур'ёзнай музыкай ездзіць цяжка. Трапляеш у які-небудзь горад, а там кіраўніцтва табе кажа: "Толькі не сучасную музыку! Народ гэтага не даруе!" І я іду на ўступкі, бо ведаю, што калектыў павінен гастраляваць. Калі ён не канцэртуе, дык гэта мінус табе як кіраўніку і ўвогуле філармоніі. Калі яна не можа "прадаць" хор, то навошта ён увогуле патрэбны?

— Як складваюцца вашы творчыя ўзаемаадносіны з калектывам? Якімі якасцямі, на ваш погляд, павінен валодаць харавы дырыжор?

— О-о... У мяне ў хоры поўная дэмакратыя. Часам яна перашкаджае. Нават харысты кажуць — трэба быць больш жорсткім. Справа ў тым, што ў калектыве шмат сапраўдных музыкантаў, якія даўно са мной працуюць, і я іх вельмі паважаю. Калі да мяне падыходзяць падчас перапынку — гэта адно; а калі спрэчкі пачынаюцца на рэпетыцыі — гэта іншае. Але я стараюся пераконваць у сваёй праваце.

А дырыжор павінен быць і музыкантам, і педагогам — абавязкова; а таксама кіраўніком, арганізатарам, метадыстам. Ён павінен вучыць хор і не апускацца да ўзроўню харыстаў. Дырыжор абавязаны выпрацоўваць адзіную методыку, а то адзін артыст будзе спяваць так, а другі гэтак... Ёсць дырыжоры-рамеснікі. Мне, напрыклад, было цяжка працаваць у кансерваторыі: лягчэй кіраваць хорам у вучэльні, чым займацца ў класе індывідуальна з адным студэнтам. У хоры — установка на сумесную дзейнасць, як кажуць псіхолагі.

— Кірыл Раманавіч, ці ёсць у вас пэўныя арыенціры ў харавым выканальніцтве?

— Лічу, што цяперашні этап развіцця мастацтва — пераходны, калі шмат каштоўнасцяў пераасэнсоўваецца, калі адбываецца змена пакаленняў. Ужо некалькі гадоў думаю пра тое, каб далучыць калектыў да тэатра. Аднойчы далі колькі канцэртаў у тэатры "Дзе-Я?", якія, праўда, не былі звязаны са спектаклямі.

Сустракаўся з рэжысёрам "Вольнай сцэны" В.Мазынскім і прапанаваў стварыць спектакль з удзелам салістаў і хору. Карацей кажучы, шукаю розныя накірункі творчай дзейнасці калектыву.

— За дзесяць гадоў існавання ў вас, мабыць, з'явілася свая аўдыторыя?

— Так, у нас сапраўды ёсць свой слухач: як прыхільнікі, так і нядобразычліўцы. І гэта цудоў-



2

1 Дырыжор і мастацкі кіраўнік "Уніі" Кірыл Насаеў.
2 "Унія" ў Магілёве.
3 Падчас гастроляў.

на! Бо зайздроснікі заўсёды заўважаюць памылкі, на іх адразу звяртаеш увагу. Што датычыцца гастроляў, дык я лічу, што калектыў павінен выязджаць за межы рэспублікі хоць бы раз у год, каб ведаць, што робіцца ў сусветным мастацтве. Але, як заўсёды, у Міністэрстве культуры грошай няма, фонды адсутнічаюць.

Нам пашчасціла трапіць у 1995 годзе на фестываль імя Шуберта ў Вене, у 1997 годзе наведаць фестываль містычнай музыкі ў Стамбуле, прыняць удзел у конкурсе ў Туры. Акрамя таго, давалі канцэрты ў Бельгіі і Польшчы. Ведаеце, за мяжою прымаюць заўсёды добра: слухаецца ўсё, што ад душы. Аднак не было яшчэ ніводнага праекта, каб я мог быць хоць крыху дыктатарам, мог ставіць свае ўмовы.

На фестывалях нам трэба было паказаць клас. Спяваліся творы чатырох напрамкаў: барока, класіцызму, рамантызму і што-небудзь з папулярнай музыкі. Так, у Вене мы занялі трэцяе месца. Маглі б, вядома, заняць і больш высокае, але, як высветлілася, нас не навучылі спяваць Шумана. Немцы трактуюць яго крыху інакш. На гэтым фестывалі наш хор быў самым маленькім. Аднак прафесар Цыглер, вядомы сучасны кампазітар, з якім нам пашанцавала пазнаёміцца, сказаў: "Маленькі хор — гэта суперхор!".

У Стамбуле, на фестывалі містычнай музыкі, мы былі адзіным калектывам, які прадстаўляў чатыры хрысціянскія канфесіі. Кожны дзень прадстаўнікі з розных краін — Злучаных Штатаў Амерыкі, Тайланда, Венесуэлы, краін Паўднёвай Амерыкі — выконвалі свае праграмы ў зале, разлічанай на 850 месцаў пад апаратуру вышэйшага класа. Было вельмі цікава! Праўда, ад маскоўскай фірмы, якая арганізоўвала гэтую вандроўку, атрымалі "прачуханца" за тое, што выконвалі Часнакова. Маўляў, яго павінны спяваць рускія хары. Ну, мы і звярнуліся цалкам да Супрасльскага Ірмалоя, Базыліка, Гамулкі...

У цяперашні час часцей за ўсё наведваем Калінінград, таму што там шмат беларусаў. Пастаянна канцэртуем у Гомелі, Магілёве, Гродне (гэта ўжо па лініі Магілёўскай абласной філармоніі). Рыхтуем праграму для фэсту сучаснай духоўнай музыкі "Gaude Mater" у Чэнстахове. Будзем спяваць Літвіноўскага, Мацыеўскага, Дзмітрыева, Лукашэўскага. Адначасова даводзіцца вучыць Шуберта, Шумана, Брамса і... беларускія песні. Дарэчы, для дзвюх з іх зрабілі цудоўны пераклад на англійскую мову — дзеля таго, каб "там" зрабіць нашы мелодыі папулярнымі. Не толькі ж "Калінку-малінку" і "Вечерний звон" спяваць.

— Што менавіта для вас значыць мастацтва?

— Мастацтва? Проста прынцып жыцця. Гэта тое, чым я займаюся, тое, што мяне стымулюе. Мне вельмі пашчасціла. Упэўнены, што прыйдзе час, калі ўсе людзі будуць развіваць свой мастакоўскі талент. Зараз клапоцяцца пра інтэлект, а не пра духоўную існасць. А я адзін з тых "дыназаўраў", якія рухаюцца менавіта ў гэтым напрамку і шукаюць штосьці новае. У мяне няма такога настрою: "Глядзіце, што я зрабіў!". Тыбецкія манахі тры гады ствараюць мазаіку з каляровага пяску і, калі дасягаюць дасканаласці, знішчаюць яе. Калі дасягаеш пэўнай вяршыні, трэба імкнуцца да наступнай, ісці далей. Як толькі пачынаеш азірацца назад, на мінулыя поспехі, — трэба кідаць працу.

Фота В.Майсяёнка і з архіва калектыву.



Як выратаваць 20000 чалавек

Алесь ТУРОВІЧ

Споведзь камп'ютэрнага самазабойцы

Першы раз, калі трапляеш у віртуальны свет, то згадваеш пра савецкія мульцікі. Пэўна, мала хто яшчэ памятае тыя часы светлага дзяцінства, калі, вывучыўшы тэлепраграму ўсіх трох каналаў, чакаў "цуду" — 15-хвіліннага маляванага фільма з чалавечкамі, зверанятамі, лялечкамі, фільма з даволі прымітыўным выхавальным сюжэтам. Такія перадачы былі ці не самай яркай падзеяй дня. Калі на нашых тэлеканалах з'явіліся амерыканскія мультсерыялы, то, пэўна, для многіх дарослых стала адкрыццём тое, што мультфільмы могуць быць сапраўдным творам мастацтва, могуць мець разгалінаваны сюжэт, які не саступае "дарослай" кінапрадукцыі, могуць спалучаць выдатны сцэнар і "рухомы жывапіс". Выратавальнікі Чып і Дэйл, Дзядзечка Скрудж сталі для мяне першымі і найбольш запамінальнымі персанажамі. Пасля гэтых мультсерыялаў узнікала пачуццё разгубленасці і нават адчаю: чым займаецца армія дзіцячых пісьменнікаў і сцэнарыстаў у нашай краіне і, увогуле, ці можна тут стварыць што-небудзь падобнае і хоць неяк супастаўнае з галівудскай прадукцыяй?

У дзяцінстве я любіў гуляць у салдацікаў і ў шахматы. Калі не было з кім, даводзілася гуляць з самім сабой. Чорныя звычайна выйгравалі (назло ўсім часопісам і кнігам, дзе "белыя ставяць мат у тры хады"), а металёвыя пехацінцы грамілі чырвоных коннікаў (наперакор ідэалагічным мульцікам). Але ніколі не думаў, што вярнуся да салдацікаў ужо дарослым дзядзькам.

ПЕРШАЯ КРОЎ

Далёкая самотная выспа, бяздоннае неба, каменныя сцены. У руцэ — пісталет. З-за рога выскокваюць ахоўнікі. З задаволеным жудасным крыкам пачынаюць страляць. Раблю шэсць дакладных стрэлаў у адказ, кожны з іх суправаджаецца стогнам ахвяры і пульсуючым арэолам з плямаў крыві. Першы вораг падае на зямлю — пра яго можна забыць. Другі падае на калені і, узняўшы рукі дагары, просіць пашкадаваць яго. Аднак, калі пакінуць яго жывым, то праз пэўны час нягоднік зноў пачне страляць: значыць, трэба дабіваць, і з задавальненнем можна запісаць на свой рахунак яшчэ адну перамогу... Непакоіць страх. Свой уласны страх. Бо могуць забіць цябе самога. Калі на краях экрана з'яўляецца чырвонае трымценне — гэта значыць, што нечая куля трапіла ў цябе. Усяго ты маеш каля дзесятка жыццяў. Некалькі трапных стрэлаў з боку ворагаў, і на адзін зялёны цыліндрык у куце экрана меншае. Страшна ісці далей, павярнуць за рог: там могуць быць, дакладней, павінны быць забойцы, кожны дакладны стрэл якіх спараджае ў цябе сапраўднае нервовае напружанне. Пакуль я гэта кажу, аднекуль зверху, са сцяны, саскоквае далёкі падазроны чалавечак, імкліва набліжаецца нешта акулападобнае (ён паспеў стрэліць з базукі)... Экран заліваецца чырванню. Апошняе, што я ўбачыў у гэтым жыцці, — блізкі, шчасліва ашчэраны твар ворага.

Знішчыць тэрарыста, салдата варожага войска — ці кім я тут з'яўляюся? — вялікая ўдача. За гэты подзвіг майму забойцу дадуць ордэн, падвысяць у чыне, а можа, нават адправяць на пенсію, дазволяць больш не рызыкаваць сабой у гэтым жорсткім камп'ютэрным свеце. Мне вельмі хочацца, каб ён вярнуўся з праклятай выспы дахаты, да сям'і, каб яго дзеці ніколі не ведалі пра яго жорсткасць. Я па адукацыі настаўнік і дужа турбуюся пра маральнае здароўе яго дзяцей, хачу запісацца ва ўсе магчымыя цэнзурныя камітэты, каб да апошняга змагацца з жорсткасцю, гвалтам у кіно, кнігах, тэлебачанні і, зразумела, у камп'ютэрных гульнях. Самае жорсткае выказванне з экрана, якое б я дазволіў, узначаліўшы цэнзурны камітэт, была б просьба Воўка з вядомага фільма: "Не страляй, Чырвоны Капялюшык, са стрэльбы, бо можаш мне ў вока трапіць". На мяне нахлынае ўсёдаравальнасць, на вочы наварочваюцца някліканыя слёзы. Я вельмі хачу, каб шчаслівы стралок, які паслаў мяне на той свет, працаваў дзядзем Сцёпам у мульціках майго дзяцінства.

БЯСКОНЦАЯ ПЕРАМОГА

Не паспявае сляза высахнуць, як зноў бачу сябе ў той жа гульні (у кожным эпізодзе даюцца тры спробы). Той жа пісталет, той жа ахоўнік... Навучаны, не губляю часу на староннія думкі і гутаркі, адразу страляю ў салдата, пакуль той мерыцца саскочыць з далёкай сцяны.. Кроплі яго крыві падаюць на бетонную падлогу раней за нежывое цела. Побач звякае згубіўшая гаспадара базука, у ёй тры зарады — аднаго такога стрэлу дастаткова, каб вораг разляцеўся на дробныя кавалкі. Можна ісці далей, адчыняць дзверы, адбіваць атакі новых і новых ахоўнікаў, знаходзіць па дарозе лекі, якія загойваюць раны. Паступова прыходзяць вопыт і ўмельства. Да сваёй чарговай "смерці" можна брысці далей і далей па бясконцых калідорах і сутарэннях, расстрэльваць болей і болей наёмнікаў. Праз пэўны час знікае і страх перад смерцю, вучышся абмінаць усялякія пасткі — аўтаматычныя агнямёты, вялізныя вінты з нажамі, рухомыя сцены і правалы. Хутка пачынаеш прызвычайвацца, проста лётаеш па калідорах, страляеш, назіраеш за лічыльнікамі (колькі забіў, колькі засталося ўласных жыццяў). Бывае, доўгі час ходзіш па лабірынце, паўсюль трапляеш на сляды сваёй "работы" — нерухомыя целы — і не можаш знайсці выйсце, доўга шукаеш ключ, каб адчыніць дзверы і перайсці на новы ўзровень. Аднойчы заўважаеш, што ўжо не дзень і не два, і нават не першы месяц сядзіш за гэтай вар'яцкай гульнёй, і робіш адкрыццё, што... ужо перастраляў дзесяткі тысяч ворагаў (я супыніўся на 20000). За гэты час можна было б вывучыць яшчэ адну замежную мову, уладкавацца на яшчэ адну працу, напісаць кнігу.

Разумееш, што гэтая "стралялка" зачапіла цябе, бо ў дзяцінстве любіў гуляць у салдацікаў. Нехта гадамі сядзіць перад "тэтрысам", нехта прыхільны да аналітычных гульняў, нехта бясконца гуляе ў карты (для мяне, праўда, Windows'кія Балбес, Трус і Бывалы таксама даўно сталі добрымі сябрамі ў гульні ў "чэрвы". І ўсе гэтыя гульні зноўтакі не маюць канца, дакладней, кожны новы канец становіцца абяцаннем яшчэ больш захапляльнага пачатку.

СЮРВІРТУАЛЬНАСЦЬ

У апавяданні вядомага фантаста Успенскага на Зямлю прылятаюць захопнікі-іншапланетнікі. Яны выкарыстоўваюць незвычайную, звышмоцную зброю, супраць якой бессэнсоўна змагацца. Гэта невялікі прадмет, які па сваёй канструкцыі нагадвае кубік Рубіка, аднак ён прыгажэйшы і шматфункцыянальны. Усе, да каго трапіла гэтая рэч, круцяць яе ў руках да бясконцасці, увогуле забываюць пра навакольны свет. І, тым не менш, іншапланецяне былі пераможаны: адзін з герояў успамінае пасьянс сваёй прапрабабулі, які яна здолела раскласці толькі на 98-ым годзе свайго прысвечанага пасьянсу жыцця. Пераможаныя ворагі да гэтага часу сядзяць у іхнай касмічнай талерцы і не могуць адарвацца ад гульні, якой іх навучыў гарэзлівы зямлянін.

Пэўна, гэтаксама як ад тэхнамузыкі вылечвае "жывы" гук, ад электроннага аналітызму нас можа выратаваць звычайнае жыццё. У мяне гэта адбылося наступным чынам: я проста прымусіў сябе паверыць, што ўсё вакол мяне — таксама гульня, звышвычварная віртуальнасць, якую можна назваць "сюрвіртуальнасцю". І тады я адчуў, што неба над галавой не саступае па сваёй натуральнасці небу, намаляванаму на экране[1]. Сапраўды, рэчаіснасць — гэта свет, створаны найвыдатнейшым праграмістам, які ўвесь час падкідвае нам бясконцую колькасць розных задачак. Па цікавасці і складанасці з імі нельга нават параўнаць вынаходствы чалавечага або электроннага розуму, проста для адчування гэтага трэба мець трошкі ўяўлення.

...З гонарам гляджу на апошнія пражытыя месяцы. За гэты час я мог "забіць" яшчэ дзесяткі тысяч ваяроў, але ж гэтага не зрабіў; такім чынам, я выртаваў ім жыццё.

[1] Упершыню маю ўвагу на гэта звярнула літаратуразнаўца Ганна Кісліцына.

Лошыцкі муштабель, або Лошыцкая ідылія

Сяргей КЛЯЦОЎ



О, як жа міла ў цішы вясковай
Думаць і думаць самотна!
А над ракою, над вечаровай
Птушкі спяваюць пяшчотна...

З "Сялянкі"
Дуніна-Марцінкевіча.

Гэтую песню з "Сялянкі" Дуніна-Марцінкевіча пачынаеш спяваць, ідучы ў прыцемках праз стары лошыцкі парк. Аблокі, ледзь кранутыя пурпурам, тонкімі стружкамі сцелюцца па небу. Цішыня агортвае, гул горада паступова знікае і замірае, мітусня застаецца там, за спінаю. Думкі пачынаюць ужо не лётаць, а плыць павольна, важка, трохру надзьмута. Свет замыкаецца вакол цябе, і ты адзін у самым цэнтры сусвету. Да таго хораша, аж жах бярэ!

Вось, падаецца, у такім настроі, ідучы некалі да свайго сябра пана Прушынскага, уладальніка лошыцкага маёнтка, і складаў вершы наш слынны паэт і драматург Вінцэнт Дунін-Марцінкевіч. Потым адзін з гэтых вершаў быў пакладзены на музыку Станіславам Манюшкам і прагучаў у оперы "Сялянка".

Дык што такое Лошыца, ускраінны куточак сучаснага Мінска?

Недзе ў XVI ст. адным з князёў Друцкіх-Горскіх на маляўнічым схіле, у месцы ўпадзення рэчкі Лошыцы ў Свіслач, быў пабудаваны дом. Як ён выглядаў, цяпер невядома. Рэшткі фундамента былі знойдзены пад новай пабудовай, якую зрабіў ужо ў 1724 г. Ежы Антоній Прушынскі — крайчы мінскі. А напрыканцы XIX ст. дом зноў перабудоўваецца (панам Яўстафіем Любанскім), ды так, што ў польскім геаграфічным слоўніку таго часу пра яго гаворыцца як аб найпрыгажэйшай рэзідэнцыі. У такім выглядзе, за выключэннем дэталяў, маёнтак дайшоў да нашага часу. У XX ст., недзе з 20-ых гадоў, тут размяшчаўся інстытут глебазнаўства. Можа, таму, што маёнтак ляжаў за мяжой горада, у час вайны ён не быў зруйнаваны.

У 1987 годзе Лошыца была прызнана гістарычным помнікам і ўзята на баланс Нацыянальнага мастацкага музея з перспектывай стварыць там музей дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва XIX ст. З гэтага часу пачаліся навукова-даследчыя і рэстаўрацыйныя працы ў інтэр'ерах сядзібы.

Перад творчай майстэрняй А.Хадыкі была пастаўлена задача — правесці даследаванні мастацкага аздаблення інтэр'ераў усіх перыядаў існавання сядзібы, выканаць канцэптуальны праект па гістарычна-мастацкаму прыстасаванню сядзібнага дома пад музей ужытковай культуры XIX стагоддзя.

У 1999 годзе я, будучы дыпломнікам Беларускай акадэміі мастацтваў, атрымаў магчымасць далучыцца да гэтай працы. Складаная задача — стварыць музей. У старажытнай Грэцыі музеі існавалі як пабудовы, дзе рэчы хаваліся ад людскіх вачэй, — гэта быў дом для музаў, а не для людзей. Ды і цяпер, пры даступнасці любой інфармацыі праз кнігі, тэлебачанне, радыё, хто прыйдзе глядзець на нешматлікія рэшткі сядзібы XIX ст.? Па прыкладу маскоўскага Музея выяўленчага мастацтва імя Пушкіна, у якім Святаслаў Рыхтэр ладзіў музычныя вечарыны і збіраў шмат публікі, можна было б і ў Лошыцы пры музеі зрабіць грамадскі клуб. Каб тут збіраліся людзі, маглі паглядзець не толькі на інтэр'еры і побыт XIX ст., але і паслухаць музыку, уявіць сабе гэты час, зжыцца з культурай, нават проста паразмаўляць па-беларуску. Праўда, для існавання такога клуба трэба мець чалавека кшталту Святаслава Рыхтэра.

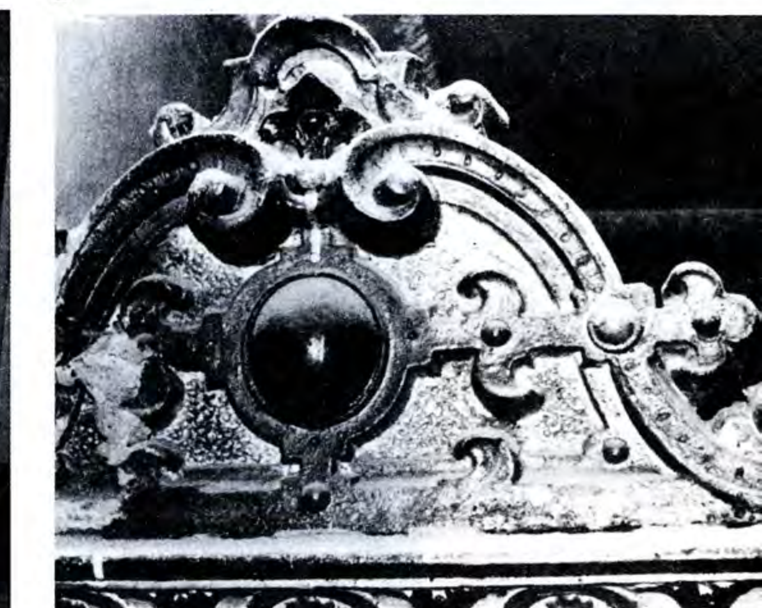
Адразу паўсталі два пытанні.

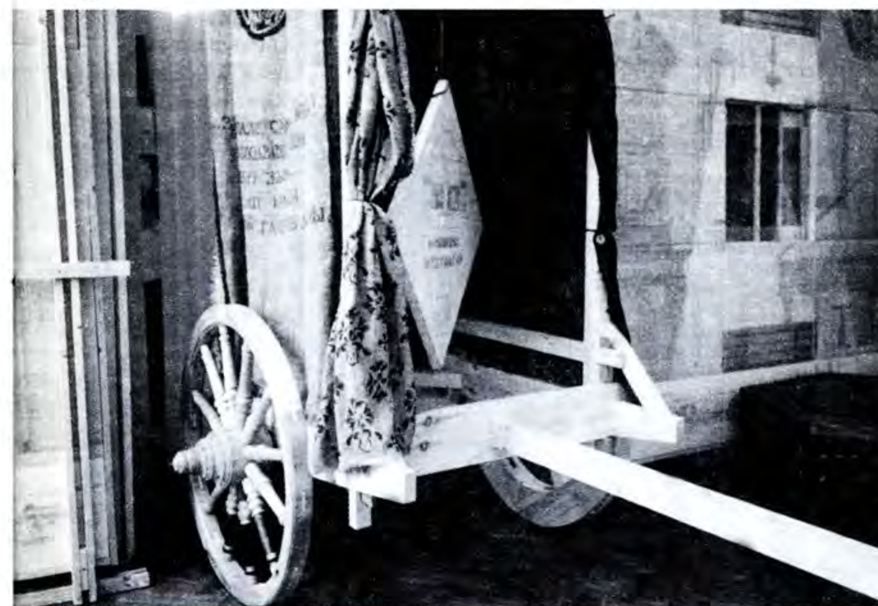
Па-першае, сядзіба існавала ад XVI стагоддзя. Хіба можна аднаўляць стан помніка толькі на ўзор XVII ці XIX ст., а астатняе знішчаць? Як спалучыць аўтэнтычныя фрагменты ці "хвосцікі" розных часоў, каб яны не перашкаджалі адзін ад-



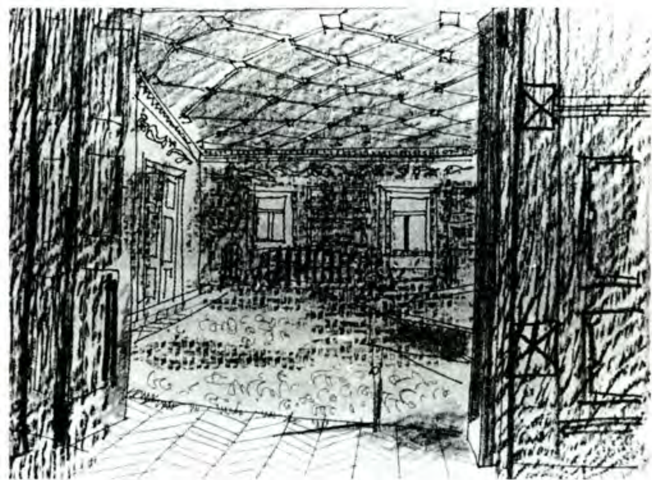








1 Лошыцкая сядзіба. 1997 год.
2 На абароне дыпломнай працы Сяргея Кляцова. 1999 год.
3 Фрагмент каміна з калідора.
4 Фрагмент экспазіцыі дыпломнага праекта.
5 Фрагмент каміна з калідора.
6 Фрагмент экспазіцыі дыпломнага праекта.



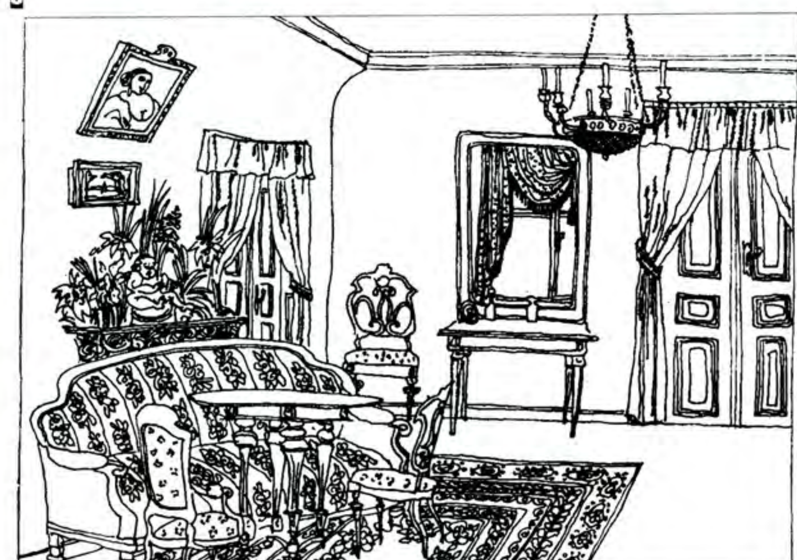
7



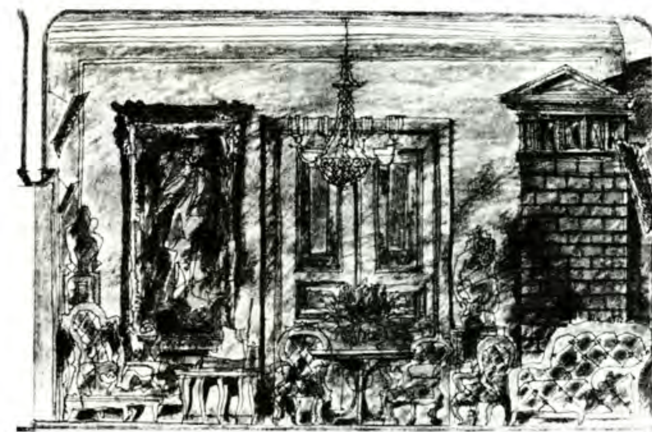
8



9



10



11



12

наму, а, наадварот, стваралі суцэльную карціну? На сёння ўжо сабрана шмат мастацкага і навуковага матэрыялу — замалёўкі, артэфакты, графічныя дакументы, некаторыя рэчы... Узнікла прапанова паказаць музей як майстэрню рэстаўрацыі. Працэс рэстаўрацыі зрабіць адной з экспазіцый ствараемага музея. Тым больш, што гэта дае магчымасць убачыць палітру сцэнапісу розных часоў, уявіць стылявыя асаблівасці аздаблення інтэр'ераў, аўтэнтычныя ці аднoўленыя фрагменты, адчуць гісторыю як бясконцы працэс, а не застылую, змярцвелую фіксацыю аднаго імгнення... Чалавек, які ўпершыню наведаў Лошыцу, будзе мець магчымасць стаць непасрэдным удзельнікам пазнавальнага працэсу. Не проста музей, а нейкі варштат рэстаўрацыі, дзе адна выстава змяняе другую, дзе ўвесь час ідзе праца і адкрываецца нешта новае.

Другое пытанне не менш складанае. Каму прысвяціць гэты клуб, чыё імя будзе збіраць вакол сябе людзей? Хто будзе нашым Рыхтэрам? Гэтая праблема суб'екта не давала нам жыцця. Былі розныя прапановы. Зрабіць клуб, прысвечаны цнотам пана Любанскага, апошняга ўладальніка сядзібы. Пан Любанскі быў па-еўрапейску адукаваны чалавек. У пачатку XX ст. ён узначальваў мінскае таварыства веласіпедыстаў. Была прапанова стварыць экспазіцыю пад пана Любанскага і яго грамадскую дзейнасць накшталт клуба аматараў ровара.

Потым даведаліся: гэтыя веласіпедысты ўлетку ладзілі відовішчныя спектаклі тут, у Лошыцы. А жонка Любанскага, Ядвіга Кіневіч, якая пазней трагічна загінула, іграла ў мясцовым тэатральна-мастацкім таварыстве "Агніска", захаваўся нават фотаздымак яе ў тэатральным касцюме.

Далей канцэпцыя вымалёўвалася такім чынам.

Музей — як працуючая рэстаўрацыйная майстэрня, дзе калі-нікалі збіраюцца людзі ў літаратурна-тэатральны клубстудыю і ўсё ажывае.

А што іграць, што ставіць у гэтым тэатры?

У адзін голас адказалі: "Сялянку" Дуніна-Марцінкевіча!



13

Гэта першы пастаўлены на сцэне твор, у якім прагучала беларуская мова. Дунін-Марцінкевіч — постаць значная ў беларускай культуры, ён адзін з першых беларускіх драматургаў, і таму літаратурна-тэатральны гурток можа быць названы яго імем. (Трэба дадаць, што тут увесь час ідзе гаворка аб праекце, рэалізаваным пакуль у межах дыпломнай працы.)

Такім чынам, мелася мэтай зрабіць дзеючы "варштат" рэстаўратара, які ўключыў бы ў сябе літаратурна-тэатральны гурток імя Дуніна-Марцінкевіча, існаваў бы і як майстэрня, і як экспазіцыйнае памяшканне. А старыя мэбля і рэчы, адрэстаўраваныя ці проста адшуканыя, маглі б выкарыстоўвацца як тэатральны рэквізіт для новых пастановак.

Дунін-Марцінкевіч — гэта наш лошыцкі муштабель, з дапамогай якога будзе магчыма не толькі аднавіць гістарычную карціну мінуўшчыны, але і ствараць новую.

У гэтым месцы трэба сказаць, чаму нам, мастакам па мэблі, спатрэбілася шукаць Дуніна-Марцінкевіча, каб зрабіць нейкі варштат, і растлумачыць, што гэта такое — муштабель, які вобразны сэнс укладаем мы ў гэтае слова.

Муштабель (ад польск. musztabel) — драўляная падстаўка, з дапамогай якой падтрымліваецца правая рука жывапісца ў час працы над дробнымі дэталямі карціны. Гэта аднакарэннае слова з нямецкім Maßstab — дзе Maß — мера, а stab — палка, атрымліваецца "мерная" палка, інакш ліноўка.

Увесь час нашай працы над праектам быў пошукам такіх муштабеляў, з дапамогай якіх магчыма было спалучыць прасторавыя адзінкі, скампанаваць

7 Ігар Кныш. Праект рэканструкцыі бальнай залы.
8 Святлана Клепікава. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
9 Элеанора Ляхновіч. Праект рэканструкцыі бальнай залы.
10 Элеанора Ляхновіч. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
11 Ігар Кныш. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
12 Святлана Клепікава. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
13 Элеанора Ляхновіч. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.

розныя рэчы розных часоў паміж сабой, каб яны не перашкаджалі адна адной, а давалі поўнае ўяўленне пра свой час.

Гэты муштабель — тая адзінка, той кавалачак, які змяшчае ў сабе ўсе якасці цэлага. Дунін-Марцінкевіч — пісьменнік, драматург, акцёр — змяшчае ў сваёй асобе цэлы свет. Час той адбіўся ў ягонай творчасці.

Цікава было зроблена лібрэта першай беларускай оперы "Сялянка". Яно напісана на дзвюх мовах: акцёры, якія іграюць паноў, гавораць па-польску, а сялян — па-беларуску. За ўжыванне ў оперы беларускай мовы пасля прэм'еры ў Мінску ў лютым 1852 г. улады забаранілі оперу. Але ў розныя гады "Сялянка" ставілася таксама ў Бабруйску, Слуцку, Глуску...

Двухмоўе оперы як кампазіцыйны прыём надае твору напружанасць і большую мастацкую каштоўнасць. Дзве мовы — гэта два складнікі як твора, так, наогул, усяго жыцця таго часу, яны непадзельныя, немагчымыя адзін без аднаго: жыццё напалову панскае, напалову сялянскае. Пасля забароны "Сялянкі" ў Мінску Дунін-Марцінкевіч з дзецьмі вандруе па фальварках і мястэчках Беларусі. На нейкім возе ён пераязджае з горада ў горад, везучы з сабою рэквізіт і дэкарацыі.

Вось гэта — сцэну і адначасова помнік Дуніну-Марцінкевічу, злітыя ў адзінае цэлае, было вырашана зрабіць у пакоі № 14. Рабілі як дэкарацыю да "Сялянкі" — з аднаго боку панскае кола, з другога — сялянскае. Адно без другога не паедзе.

Каб спалучыць тэатр і рэстаўрацыйную майстэрню з інтэр'ерам XIX ст. і залу для правядзення сходаў літаратурнага гуртка з экспазіцыяй, такі муштабель — рэч неабходная.

З-за недахопу сродкаў ужо другі год не вядзецца праца ў лошыцкай сядзібе. Калі ж яна адновіцца, невядома. А пакуль "Лошыцкая ідылія", як перасоўны музей-студыя, можа рухацца толькі па шляху Дуніна-Марцінкевіча. Гэта адзіная на сённяшні дзень магчымасць прыцягнуць увагу да забытай старонкі нашай мінуўшчыны.



14



15

14 Ігар Кныш. Праект рэканструкцыі інтэр'ера.
15 Ігар Мандрыч. Праект рэканструкцыі абедзеннай залы.

"Эсмеральда" — прэм'ера ці падзея?

Таццяна МУШЫНСКАЯ

У снежні мінулага года Нацыянальны тэатр балета паказаў гледачу сваю апошнюю па часу работу — пастаноўку "Эсмеральды" (на музыку Ц.Пуні).

Яна працягвае тую лінію рэпертуарнай палітыкі тэатра, што і "Лебядзінае возера" (1985), "Дон-Кіхот" (1989), "Спячая красуня" і "Цені" (1990), "Карсар" (1991), "Раймонда" (1995), калі спектаклі класічнай спадчыны ставяцца як відовішчныя, маляўніча-эфектныя, якія апрыёрна будуць прывабліваць публіку з развітым густам і карыстацца поспехам.

Мне ўжо даводзілася пісаць пра тое, што ў працэсе стварэння і далейшай, скажам так, эксплуатацыі спектакля інтарэсы самога тэатра (як мастацкага арганізма і вытворчага калектыву), інтарэсы шырокага гледача і крытыкі не супадаюць.

У працэсе стварэння новага эпічнага "палатна" тэатр марыць, акрамя ўсяго іншага, выканаць план па наведваннях, запаўняльнасці глядзельнай залы. І гэта прымушае тэатр браць у работу "касавыя" творы.

Крытык хоча пабачыць і пачуць тое, чаго ён яшчэ не бачыў і не чуў. Таму заклікае ставіць аўтараў, якія рэдка з'яўляюцца на афішы, або малавядомыя творы добра вядомых творцаў.

Публіка прыходзіць у тэатр для таго, каб адпачыць у прыгожых інтэр'ерах: велічны будынак, хрустальныя свяцільні, урачыстыя габелены і г. д. Публіка жадае атрымаць задавальненне, тую долю станоўчых эмоцый, за якімі сюды і прыйшла. І хто можа сказаць, што публіка не мае рацыі? Паколькі з самага пачатку не супадаюць памкненні тэатра, шырокай публікі і крытыка, дык, як правіла, не супадаюць і іх ацэнкі спектакля — таго, што атрымалася ў выніку намаганняў творчага калектыву.



1

1 Сцэна з балета "Эсмеральда". Эсмеральда — В.Гайко, Клод Фрало — Р.Паклітару.

Дылема — тэатр ці музей? — стаяла і, напэўна, будзе вечна стаяць і перад практыкамі музычнай сцэны, і перад тэарэтыкамі. Гэтаксама, як пытанне, аддаць перавагу сучаснаму прачытанню класікі, прачытанню з пазіцый сучаснага мастака ці рэстаўрацыі, няхай любоўнай і стараннай, лепшых узораў харэаграфічнага мастацтва XIX стагоддзя? Скарыстоўваць сілы, час, грошы на перанос з адной сцэны на іншую спектакляў мінулага, няхай лепшых, ці на стварэнне новых пастановак — гэта прынцыповае пытанне. Вырашае яго, вядома, сам тэатр. (Тым больш, што "Эсмеральда" на мінскай сцэне была створана пры ўдзеле ЗАТ "БелТэхЭкспарт" і фірмы "VELCOM".) Але і публіцы, і крытыкам не ўсё роўна, якія назвы з'яўляюцца на афішы, якія спектаклі — на сцэне.

Чым прываблівае "Эсмеральда" даўнейшая, ранейшая? У яе надзвычай цікавая гісторыя. Нібы загадкавы і таямнічы вэлюм, ахутваюць гэты спектакль імёны буйнейшых у гісторыі балетнага мастацтва выканаўцаў. Нагадаю: першая пастаноўка "Эсмеральды" была ажыццёўлена ў Лондане ў 1844 годзе, і галоўную партыю выконвала зорка рамантычнага балета Карлота Грызі. Праз чатыры гады адбылася прэм'ера ў Пецярбурзе. У галоўнай партыі "Эсмеральды" выступалі многія выдатныя балерыны — Фані Эльслер, Вірджынія Цукі, Кацярына Санкоўская, Матыльда Кшэсінская, Вольга Спясіўцава, Кацярына Гельцэр, Таццяна Вячаслава.

У Мінску балет ставіўся толькі аднойчы — у 1951 годзе — харэографам Сямёнам Дрэчыным. Відавочцы да гэтага часу згадваюць тое незабыўнае ўражанне, якое рабіў танец Б.Карпілавай (Эсмеральды) і С.Дрэчына (Клода Фрало). У фінале спектакля — сцэне па-



2



3



4

2 Клод Фрало — Р.Паклітару.
3 Эсмеральда — В.Гайко, Феб — А.Турко.
4 Сцэна з балета "Эсмеральда". Эсмеральда — В.Гайко, П'ер Грэнгуар — І.Сядзько.

карання Эсмеральды — уражаныя артысты літаральна плакалі на сцэне.

У новай "Эсмеральды" былі ўсе падставы зрабіцца мастацкай падзеяй. І таму, што сюжэтнай асновай балета з'яўляецца знакаміты раман Віктора Гюго "Сабор Парыжскай Божай Маці". І таму, што балетная "Эсмеральда" ўвабрала ў сябе "многія пласты рамантычнага і акадэмічнага спектакля. Бо яе "бацькі" — вялікі рамантык Жуль Перо і вялікі акадэміст Марыус Пеціпа", — так лічыць пастаноўшчык балета на мінскай сцэне, вядомы санкт-пецярбургскі майстар сцэны Мікіта Далгушын.

Яго імя таксама прываблівала аматараў балета. У свой час М.Далгушын, народны артыст СССР, лаўрэат прэстыжных міжнародных конкурсаў у Варне і Парыжы, лаўрэат прэміі "Душа танца" (Масква), быў выдатным танцоўшчыкам, выканаўцам многіх вядучых партый у класічных і сучасных балетах. Мне давялося бачыць яго, як кажуць, "ужывую", у 1985 годзе ў Маскве ў час творчага вечара зорак ленінградскага балета Габрыэлы Комлевай, Любові Кунаковай і Мікіты Далгушына. У сваім танцы М.Далгушын увасабляў дастаткова рэдкі — і тады, і цяпер — тып танцоўшчыка інтэлектуальнага плана. Але, як пераканала "Эсмеральда", Далгушын-танцоўшчык непараўнальна больш цікавы за Далгушына-пастаноўшчыка. Успрыманне класікі як канона, як таго, што не падлягае перагляду, пэўна, дапамагала яму ў свой час як выканаўцу, але сур'ёзна шкодзіць як пастаноўшчыку.

Аўтарам сцэнаграфіі і касцюмаў новай "Эсмеральды" выступіў Вячаслаў Окунеў, тэатральны мастак, якога глядач добра ведае дзякуючы яго папярэднім работам у беларускім балеце: "Спячая красуня", "Дон-Кіхот", "Страсці" ("Рагнеда"), "Вясна свяшчэнная" (другая рэдакцыя), "Жар-птушка". Каларыстычная палітра і сцэнаграфіі, і касцюмаў новай "Эсмеральды" вытанчаная і па-тэатральнаму дэкаратыўная. Колеравае вырашэнне спектакля маляўнічае і яркае.

Галоўныя партыі ў "Эсмеральдзе" танцуюць маладыя артысты. Амаль усе яны — выпускнікі Беларускага харэаграфічнага каледжа. Многія танцуюць на сцэне ўсяго некалькі гадоў. Выразныя і цікавыя на сцэне Вольга Гайко і Таццяна Беранава (Эсмеральда), Ігар Сядзько і Ігар Артамонаў (паэт П'ер Грэнгуар), Раду Паклітару і Аляксандр Фурман (святар Клод Фрало), Аляксей Турко і Уладзімір Далгіх (Феб), Святлана Пясецкая (Флёр дэ Ліс).

Найбольш сур'ёзныя прэтэнзіі выклікае ў спектаклі вобраз Квазімода, званара сабора Парыжскай Божай Маці. Герой гэты толькі прысутнічае на сцэне — не танцуе, а пераважна ходзіць. Ці была мастацкая неабходнасць рабіць з яго істоту з сур'ёзнымі пашкоджаннямі апорна-рухальнага апарату? Такая, з дазволу сказаць, пластычная характарыстыка, пазбаўленне персанажа і знешняй, і ўнутранай прывабнасці аўтаматычна "выключаюць" яго з ліку герояў харэаграфічнага спектакля, дзе героі выяўляюць свае пачуцці, свой свет праз танец. І тады фінал балета робіцца незразумелым і псіхалагічна не апраўданым. Чаму з чатырох герояў — узнёслага паэта П'ера Грэнгуара, бліскучага афіцэра Феба, апантанага пажадлівасцю святара Клода Фрало і званара Квазімода — Эсмеральда перад смерцю развітваецца перш за ўсё з апошнім? Ацаніўшы яго высокае і самаахвярнае пачуццё? І аддаючы яму — непрывабнаму і недарэчнаму — сваё сэрца? Але такія рысы вобраза Квазімода хутчэй уяўляюцца і дамысліваюцца, чым рэальна існуюць. Той фінал, які ёсць у спектаклі, патрабаваў зусім іншага харэаграфічнага вобраза Квазімода.

Заключныя сцэны балета кранаюць гледача. Але пастаўлены яны зноў-такі не надта зразумела і ўцямна. Калі не ведаць падрабязна рамана Гюго або не зазірнуць у праграмку, наўрад ці здагадаешся, куды і навошта вядуць Эсмеральду. Напэўна, зусім неабавязкова было на сцэне раскладаць сапраўднае вогнішча. Але прыкладаў пераканаўчага і сапраўды тэатральнага вырашэння аналагічных сцэн у спектаклях нашага тэатра дастаткова (згадаем хоць бы "Вясну свяшчэнную" і "Жар-птушку").

У атмасферы кожнай прэм'еры, калі яна робіцца падзеяй у культурным жыцці, якую нельга прапусціць, заўсёды адчуваецца элемент калі не ажыятажу, дык моцнага эмацыянальнага і інтэлектуальнага напружання — і сярод публікі, і сярод артыстаў. На прэм'еры "Эсмеральды" іскры часам лёталі, але іх магло быць непараўнальна больш.

Трыццаць пяць гадоў таму, у 1965 годзе, знакаміты французскі балетмайстар Ралан Пеці ставіў балет "Сабор Парыжскай Божай Маці". На той самы сюжэт рамана В.Гюго, але на аснове іншай музыкі — М.Жара. Цікава, што партыю Квазімода ў гэтым спектаклі танцаваў сам пастаноўшчык. Спектакль Р.Пеці больш блізкі нам не толькі па часу, але і па духу, больш сучасны па сваіх танцавальных і пастановачных вырашэннях. Магчыма, тэатру варта было спыніцца на гэтай балетнай версіі?

Безумоўна, новы спектакль Нацыянальнага тэатра балета заслугоўвае і павагі, і ўвагі. Але пагадзіцеся: прафесійна зробленая работа і мастацкая падзея, павага і захапленне — з'явы рознага кшталту. Праца над класічным рэпертуарам складаная. Яна патрабуе вялікіх намаганняў, сапраўды ювелірнай работы. Мець вялікі і разнастайны балетны рэпертуар і сучаснага, і класічнага накірунку — вялікая раскоша. Заўважым, што на Захадзе такой практыкі амаль няма. Або яе могуць дазволіць сабе толькі вельмі багатыя тэатры. Артысты беларускага балета або педагогі, якія працуюць па кантрактах за мяжой і час ад часу прыязджаюць дадому, пацвярджаюць гэта.

На працягу апошніх дзесяцігоддзяў Нацыянальны тэатр балета выхаваў свайго гледача. Выхаваў патрэбу ў новых яскравых мастацкіх уражаннях. Недахоп іх адчувальны. Глядач засумаваў і па новых работах самога Валянціна Елізар'ева (не так важна, будуць гэта асобныя харэаграфічныя мініяцюры, аднаактовыя ці шматактовыя балеты). Глядач засумаваў па канцэртах міжнароднага фестывалю "Я люблю балет", традыцыя правядзення якога была, на маю думку, дарэмна і зусім неразумна перарвана.

Сваімі папярэднімі работамі Нацыянальны тэатр балета вельмі высока "ўзняў планку". Вызначыў тыя крытэрыі, якімі вымяраецца мастацкі ўзровень спектакляў, іх маштаб, напал пачуццяў і думак герояў. Цяпер гэтым маштабам вымяраюцца — вольна ці міжволі — і ўсе астатнія прэм'еры.

Фота В.Майсяёнка.

Нотная скарбніца нясвіжскага фарнага касцёла

Святлена НЕМАГАЙ



Артыкул другі*

Лёс музычнай культуры каталіцкага касцёла на Беларусі зайздросным не назавеш: у наш час пра яе колішняе існаванне сведчаць вельмі і вельмі нямногія музычныя помнікі. Суровую веліч грыгарыянскіх спеваў, узнёслыя гукі даўно не існуючых арганаў памятаюць толькі муры ацалелых каталіцкіх храмаў, маўчанне якіх – нібыта жывы папрок людзям за іх бяздушнасць і неабачлівасць, што прывялі да амаль поўнага знішчэння духоўнай спадчыны продкаў. Пра багатыя архівы каталіцкіх касцёлаў Беларусі заўсёды чуеш прыкладна адно і тое ж: спаленыя, знішчаныя, згубленыя, перавезеныя і да т. п. Разам з кнігамі і дакументамі ў небыццё адыходзілі і музычныя скарбы – нотныя матэрыялы, сярод якіх, магчыма, былі і рукапісы невядомых таленавітых кампазітараў, творы якіх сёння склалі б залатыя старонкі нашай музычнай культуры...

Менавіта таму "адкрыццё" нотнага збору нясвіжскага фарнага касцёла з'яўляецца рэдкай магчымасцю зазірнуць у нашае, хай і адносна недалёкае, музычнае мінулае. Гэты збор у многіх адносінах унікальны: ён уяўляе сабой багатую калекцыю рэлігійнай і свецкай музыкі, якая шмат у чым дапаможа рэканструяваць аблічча музычнай культуры Нясвіжа першай паловы XX стагоддзя. Цікава адзначыць, што многія творы і нават імёны кампазітараў, якія сустракаюцца ў нясвіжскіх нотных матэрыялах, адсутнічаюць у каталогах сучасных музычных фондаў. Збор уключае ў сябе і невядомую дагэтуль музычную спадчыну арганіста і кіраўніка хору касцёла Божага Цела ў Нясвіжы Эдварда Гірдо (пра яго асобу глядзі ў першым артыкуле). Натуральна, усе гэтыя матэрыялы патрабуюць спецыяльнага даследавання, вынікі якога маглі б стаць тэмамі не адной публікацыі. Таму прапануем чытачу кароткі агляд нясвіжскага збору, які дапаможа вызначыць яго спецыфіку, а таксама праліе святло на мінулае музычнага жыцця нясвіжскай фары.

* * *

Фармальна, а на сённяшні дзень і фактычна, нотны збор з Нясвіжа падзяляецца на дзве вялікія часткі. Адну з іх складаюць рукапісныя матэрыялы, якія часова захоўваюцца ў аддзеле рукапісаў, рэдкай кнігі і старадрукаў Нацыянальнай бібліятэкі Беларусі. Другая ж частка – друкаваныя ноты, што па-ранейшаму знаходзяцца ў нясвіжскім касцёле Божага Цела[1].

Натуральна, рукапісная частка збору выклікае нязмерна большую даследчыцкую цікавасць. Па-першае, яна непасрэдна адлюстроўвае музычны рэпертуар нясвіжскага касцёла першай паловы XX ст. Па-другое – уключае ў сябе творчасць Э.Гірдо, якая, думаецца, павінна адкрыць новую старонку ў гісторыі беларускай рэлігійнай музыкі. Таму, змяшчаючы ў публікацыі агульную характарыстыку нясвіжскага збору, спынімся больш падрабязна на яго рукапісных матэрыялах.

Рукапісную частку збору складаюць пераважна невялікія па аб'ёму і розныя па памерах самаробныя нотныя сшыткі, якія, як правіла, утрымліваюць пэўную колькасць тэматычна з'яднаных твораў для той ці іншай харавой партыі (напрыклад, "Песні пра пакуту Панскую на час Вялікага посту", тэнар; "Песні да Маці Божай", альт, і г. д.). Натуральна, такі спосаб групіроўкі матэрыялу вынікаў з музычна-літургічнай практыкі і асаблівасцяў выканальніцкага апарату нясвіжскай парафіі. Што да поўных партытур музычных твораў, дык у рукапіснай частцы збору яны сустракаюцца значна радзей: па ўсёй верагоднасці, імі карыстаўся толькі кіраўнік хору для каардынацыі партый. Некаторыя творы (як правіла, у выглядзе партытур) аб'яднаны арганістам у большыя зборнікі ў цвёрдым пераплёце, якія часам маюць свае ўласныя назвы: "Musica sacra", "Canticum sacrum" і г. д. Значна меншая колькасць сшыткаў-зборнікаў яднае творы аднаго кампазітара, рэпрэзентуючы аўтарскі прынцып сістэматызацыі матэрыялу. Адны з такіх сшыткаў утрымліваюць партыі пэўнай месы (напр.: А.Рыгоўскі. "Missa Lauda Sion", op.19; Ю.Г.Зангль. "Меса ў гонар св. Юзэфа" і г. д.), іншыя ж, па ўсёй верагоднасці, з'яўляюцца копіямі тэматычна скіраваных друкаваных зборнікаў пэўнага кампазітара (напр.: кс. Антоні Хляндоўскі. "Песні за душы памерлых"; Р.Зентарскі, сл. Ул. Сыракомлі. "Песні да св. імшы" і г. д.). Сустракаюцца таксама сшыткі і разрозненыя нотныя аркушы з паасобнымі музычнымі творамі (напрыклад: С.Манюшка. "Ecce lignum crucis"; Ф.Віт. "Veni Creator" і г. д.).

Большая частка рукапісных матэрыялаў – гэта рэлігійныя творы, якія ахопліваюць увесь цыкл спеваў літургічнага года. У нотным зборы прадстаўленыя месы, літаніі, аферторыі, псалмы, нешпары, матэты, рэлігійныя песні – увесь спектр музычных жанраў[2], якія выкарыстоўваюцца ў набажэнствах каталіцкага касцёла. Пры гэтым большасць матэрыялаў складаюць творы нямецкіх і польскіх кампазітараў. Каб зразумець гэтыя асаблівасці музычнага рэпертуару нясвіжскага фарнага касцёла, а таксама каб растлумачыць наяўнасць у ім многіх імёнаў і твораў, зробім невялікі экскурс у гісторыю музычнай культуры касцёла сярэдзіны XVIII – пачатку XX стст.

Каля сярэдзіны XVIII ст. у Еўропе пазначыўся агульны занапад і секулярызацыя каталіцкай музыкі. У крайніх формах гэта праяўлялася ва ўвядзенні ў літургію опернага рэпертуару, а таксама твораў, вытрыманых у канцэртным стылі, для выканання якіх часта запрашаліся оперныя спевакі. Здаралася, што ў той час у храмах гучалі цалкам свецкія творы, якія не мелі аніякай сувязі з культам (напрыклад, "Хор пілігрымаў" з вагнераўскага "Тангейзера", "Жалобны марш" ці накцюрны Шапэна, урыўкі з опер Даніцэці, Беліні і Вердзі)[3].

Рэформа каталіцкай музыкі, якая павінна была змяніць гэтую сітуацыю, распачалася каля 1830 г. Тагачасным цэнтрам аднаўлення стала Баварыя, і перш за ўсё яе сталіца Мюнхен, дзе пад патранатам караля Людвіка I і біскупа І.М.Зайлера працавалі кампазітары К.Эт, І.Айблінгер і К.Проске. У гісторыі касцельнай музыкі гэты пачатковы этап рэформы быў названы **перыядам Аднаўлення**.

Далейшай фазай рэформы стаў т. зв. **цэцыліянскі рух**. Першае Таварыства касцельнай музыкі св. Цэцыліі (Caecilienverein) стварыў у 1856 г. у Швейцарыі арганіст і кампазітар кс. Й.Г.Зангль (1821–1887). Але найбольш значную ролю ў аднаўленні каталіцкай музыкі адыграла нямецкае Таварыства св. Цэцыліі (Allgemeiner Caecilienverein), якое было створана ў 1868 г. у Бамбергу на ўзор рымскага таварыства XVI ст., закладзенага Палестрынам. На чале цэцыліянізму стаяў прызнаны рэфарматар касцельнай музыкі кс. Франц Ксаверы Віт (1834–1888) – кампазітар, дырыжор, заснавальнік і рэдактар музычных часопісаў. Цэцыліянскі рух акцэнтаваў увагу на ўласна літургічным прызначэнні касцельнай музыкі, вяртанні ў набажэнствы грыгарыянскага харалу і паліфаніі старых майстроў (перадусім – Палестрыны), а таксама ставіў мэты стварэння касцельных хароў, актыўнага ўдзелу ў набажэнстве вернікаў, вяртання літургічнай арганнай музыкі і выхавання высокакваліфікаваных арганістаў.

Ідэі прадстаўнікоў цэцыліянскага руху былі падхоплены спачатку ў нямецкамоўных краінах, а пасля распаўсюдзіліся па ўсёй Еўропе, у тым ліку і на тэрыторыі былой Рэчы Паспалітай (культурны рэгіён, у які ў XIX – пачатку XX ст. уваходзілі беларускія землі). Цікавасць да аднаўлення касцельнай музыкі азначылася стварэннем у першай палове XIX ст. шматлікіх музычных таварыстваў ("Таварыства рэлігійнай і нацыянальнай музыкі" і "Таварыства св. Цэцыліі" ў Варшаве і аналагічных у Вільні, Калішы, Познані, Львове). Згодна з духам рамантызму, яны ставілі задачу ўпрыгожыць набажэнства і выклікаць рэлігійны настрой у вернікаў. Гэтыя таварыствы не мелі, аднак, сувязяў з рухам Аднаўлення, і таму іх дзейнасць насіла як рэлігійны, так і свецкі характар. У іх праграмах часцей за ўсё выконваліся рэлігійныя творы кампазітараў канца XVIII – пачатку XIX стст., якія паводле стылю былі набліжаныя да свецкай музыкі. Вялікую ролю ў справе аднаўлення касцельнай музыкі адыграла дзейнасць С.Манюшкі (1819 – 1872), у прыватнасці яго зборнік літургічнай музыкі "Песні нашага касцёла", які ўключае ў сябе спевы на лацінскія і польскія тэксты, а таксама арганныя прэлюдыі і



1, 2 Сілуэты Нясвіжа.

*Гл. артыкул першы ў № 3 за 2000 г.
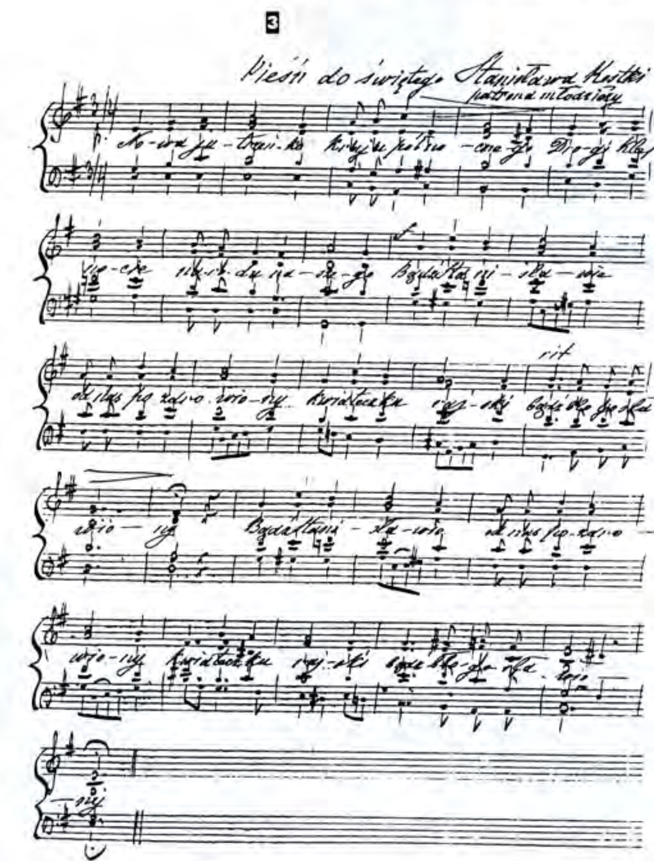
нешпары, перапрацаваныя з вядомых касцельных песняў.

Аднак шырокае распаўсюджанне рэфарматарскіх ідэй прыйшло на нашыя землі толькі пад канец XIX ст. у выніку пашырэння цэцыліянскага руху ў суседняй Польшчы.

Вялікую ролю ў пашырэнні рэформы (у тым ліку і на беларускіх землях) адыгрываў часопіс "Касцельная музыка", які выдаваўся ў Касцяне (заходняя Польшча) з ініцыятывы Юзэфа Сужыньскага, а таксама "Касцельны спеў", што выходзіў у Плоцку пад рэдакцыяй кс. Т.Кавальскага, а пасля – кампазітара кс. Яўгена Груберскага[4].

Шырокае распаўсюджанне цэцыліянскіх ідэй, а таксама папулярнасць нескладаных твораў кампазітараў-цэцыліянцаў, разлічаных, як правіла, на парафіяльныя магчымасці, тлумачаць іх вялікую колькасць у рукапіснай частцы нясвіжскага збору. Сярод іх – творы Ф.Віта (Меса ў гонар св. Андрэя Авеліна), М.Халера (Missa Tertia, op.76; Missa Sexta, op.13; Miserere mei Deus), Й.Г.Зангля (месы ў гонар св.Юзэфа, св.Антонія Падуанскага), Й.Грубера (St.Aloisius Messe, Pastoral-Messe і інш.), Й.Б.Малітора (Меса ў гонар св. Анёлаў-апекуноў), а таксама шматлікія творы Ю. і М.Сужыньскіх, А.Хлёнда (Хляндоўскага), Ф.Нававейскага, Я.Груберскага, Т.Кавальскага і іншых прадстаўнікоў цэцыліянскага руху.

3



Аднак, пры даволі вялікім аб'ёме сачыненняў кампазітараў-цэцыліянцаў, вялікую частку рукапісных матэрыялаў складаюць творы, аўтары якіх былі далёкія ад рэфарматарскіх ідэй. Відавочна, што, фарміруючы нясвіжскі нотны збор, Э.Гірдо не быў сляпым апалагетам цэцыліянізму, а кіраваўся уласным музычным густам, адбіраючы для выканання вартасныя, на яго погляд, творы. Сярод іх – грыгарыянская меса De Angelis, псалмы М.Гамулкі, рэлігійныя творы Моцарта, Шуберта, Глюка, Гайдна, Рамо, літургічная музыка С.Манюшкі ("Domine", "Ecce lignum crucis", "Tobie Boże na ofiarę" і інш.), Г.Фарэ (Crucifix), творы чэшскага кампазітара А.Рыгоўскага (Missa Loretta, op.3, Missa Lauda Sion, op.19, і інш.), месы вроцлаўскага арганіста і кампазітара М.Брозіга, а таксама вучняў Эльснера: Р.Зянтарскага, Ю.Крагульскага і Ю.Навакоўскага. Усе гэтыя імёны і творы – толькі невялікая частка таго, што ўтрымлівае нясвіжскі збор, які сведчыць пра нязвыкла шырокую зарыентаванасць арганіста Э.Гірдо ў каталіцкай музычнай літаратуры.

Адносна невялікую частку рукапісных нотаў складаюць свецкія творы. Сярод іх – скрыпічныя канцэрты Радэ і Вяняўскага, зборнік свецкіх песняў для змешанага хору, шэраг фартэпіянных, скрыпічных і вакальных мініяцюр, народныя песні. Усе гэтыя творы могуць сведчыць пра тое, што музычнае жыццё нясвіжскай парафіі не абмяжоўвалася суправаджэннем набажэнстваў, але і працягвалася па-за касцёлам, магчыма, у выглядзе хатняга музіцыравання ў доме арганіста ці іншых парафіянаў.

* * *

Асобную групу ў рукапіснай частцы нотнага збору нясвіжскага фарнага касцёла складаюць творы арганіста Эдварда Гірдо. Вялікі ўплыў на яго творчасць зрабілі рэпертуарныя патрэбы, якія вынікалі з сітуацыі касцельнай музыкі на тагачасных беларускіх землях II Рэчы Паспалітай. Таму вялікае месца ў спадчыне арганіста займае рэлігійная, перадусім харавая музыка.

Большасць рэлігійных твораў Э.Гірдо рэпрэзентуе род т. зв. функцыянальнай музыкі, арганічна звязанай з літургіяй св. імшы каталіцкага касцёла. Гэтым тлумачыцца перавага ў яго творчасці такіх жанраў, як меса, матэт, гімн, аферторый, рэлігійная песня. Спынімся на некаторых сачыненнях арганіста больш падрабязна.

Найбольш значнымі сярод рэлігійных твораў Э.Гірдо выступаюць тры месы для змешанага хору. У святле дыхатамічнага падзелу месаў на літургічныя і канцэртныя (які выявіўся яшчэ на пачатку XIX ст.), цыклы Э.Гірдо належаць да першай групы, генетычна звязанай з выкананнем літургічнай функцыі. Пра гэта сведчыць і тое, што кампазітар дакладна прытрымліваўся кананічнага тэксту, а таксама відавочна прызначаў свае месы парафіяльнаму хору і ўлічваў яго выканальніцкія магчымасці.

Дзве вялікія месы Э.Гірдо (з Credo), напісаныя ў гонар святых Андрэя Баболі і Станіслава Косткі, адносяцца да групы т. зв. ватыўных[5] месаў. Заўважым, што ў XX ст. азначэнне "ў гонар" ("in honorem") у назвах мес з'яўляецца толькі агульным прысвячэннем і не сведчыць пра літургічную сувязь месы з пэўным перыядам касцельнага года ці святам. Як зазначае ў сваёй працы С.Домбэк, месы ў гонар святых наогул з'яўляюцца характэрнымі для першай паловы XX ст.[6]. Абедзве месы Э.Гірдо напісаны на кананічны лацінскі тэкст і ўтрымліваюць традыцыйныя часткі: Kyrie, Gloria, Credo, Sanctus, Benedictus і Agnus Dei.

Меса ў гонар пакутніка, патрона Пінскай дыяцэзіі (да якой належаў тагачасны Нясвіж) Андрэя Баболі[7], напісаная для 4-галосага змешанага хору, прадстаўлена ў дзвюх рэдакцыях. Іх параўнаўчы стылявы аналіз не выяўляе кардынальных змен у тэксце месы: захаваны агульны кампазіцыйны і мадуляцыйны план, а перапрацоўцы падлягае пераважна фактурнае і рытмічнае афармленне музычнага матэрыялу. Адсутнасць у партытуры партыі аргана не азначае, аднак, таго, што меса выконвалася a capella: тагачасная практыка харавых спеваў у касцёле прадугледжвала дубліроўку – своеасаблівую падтрымку арганам інтанацыі харавых галасоў.

Другі цыкл Э.Гірдо – "Святая меса ў гонар святога Станіслава Косткі" – напісаны для 3-галосага змешанага хору і аргана[8]. Характэрным для гэтай месы з'яўляецца наяўнасць дуэта (у Sanctus) і тэрцэта (у Kyrie) сольных галасоў. Партыя аргана выпісана ў партытуры толькі фрагментарна: хутчэй за ўсё пры яе адсутнасці інструмент дубліраваў харавую партытуру. У выпісаных фрагментах партыя аргана не адыгрывае самастойнай ролі і служыць толькі падтрымкай харавых галасоў. Цікава, што ў некаторых фрагментах яна нагадвае хутчэй фартэпіянны тып суправаджэння: актаўныя дубліроўкі ў басе, нетыповыя для арганнай фактуры акорды ў нізкім рэгістры, розныя тыпы акордавай фігурацыі наводзяць на думку, што Э.Гірдо мог атрымаць адукацыю як піяніст[9].

"Лёгкая жалобная меса" (Requiem), напісаная для трохгалосага хору, складаецца з сямі частак: Requiem, Dies irae, Offertorium, Sanctus, Benedictus, Agnus Dei, Lux aeterna. У якасці тэматычнага матэрыялу часткі Dies irae Э.Гірдо выкарыстоўвае вядомую мелодыю сярэднявечнай секвенцыі. Усе часткі месы, акрамя Dies irae, яднаюцца ўзыходзячай пачатковай інтанацыяй, а таксама танальна (асноўная танальнасць мі мінор, пабочная – соль мажор)[10].

Музычная спадчына арганіста прадстаўлена і некалькімі творамі малых форм на лацінскія тэксты: Christus natus, Ecce Sacerdos magnus, Surrexit pastor bonus, Recessit Pastor, Tues Petrus, Ave verum, Stabat Mater і інш. Усе яны, несумненна, выкарыстоўваліся ў нясвіжскіх набажэнствах, пра што можна меркаваць па шматлікіх копіях іх асобных партый.

Даволі важнае месца ў творчай спадчыне Э.Гірдо займае рэлігійная песня. Усе песні арганіста прадстаўлены ў выглядзе партытур для 4-галосага змешанага хору і напісаны на польскія тэксты, што з'яўляецца натуральным для беларускіх касцёлаў міжваеннага часу[11]. У некаторых уласных песнях Э.Гірдо выкарыстоўвае словы папулярных польскіх рэлігійных песняў, што магло служыць для хутчэйшага засваення парафіянамі новых мелодый. Да такіх твораў адносіцца песня на Божае Нараджэнне "Сёння ў Бэтлеем" ("Dzisiaj w Betleem"), афармленая як даволі віртуозная харавая партытура. Сярод іншых рэлігійных песняў Э.Гірдо – "Ты – скала" ("Tyś jest opoką"), на словы з Евангелля Матфея (16.18), "Валадар народаў" ("Królu narodów"), а таксама песня да св. Станіслава Косткі. Апошнія дзве песні ўтрымліваюць толькі па адной страфе тэксту, аўтар якога не пазначаны. Гэта дазваляе меркаваць, што яны, па ўсёй верагоднасці, былі напісаныя на словы самога Э.Гірдо.
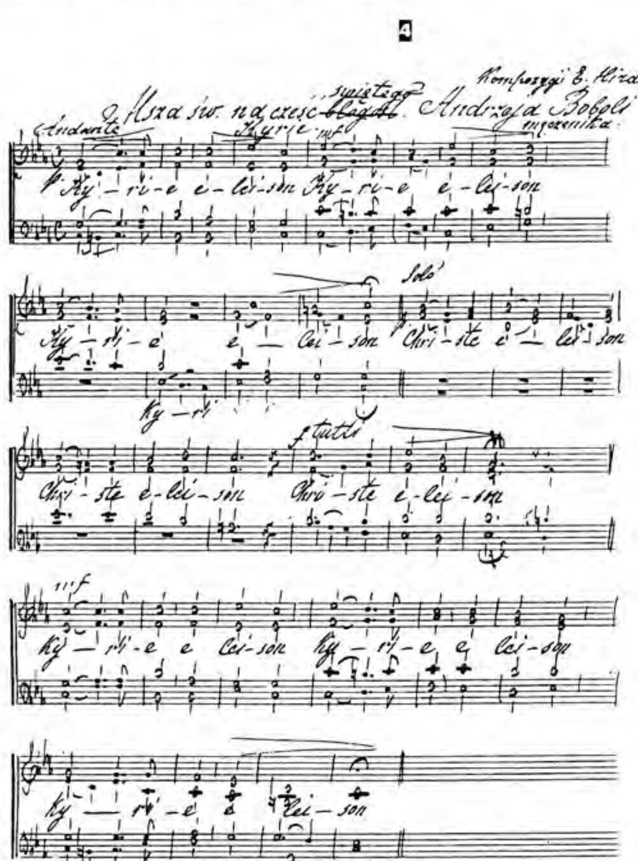
Да гэтай жа групы твораў далучаюцца і некалькі харавых сачыненняў арганіста, прымеркаваных да пэўнай акалічнасці. Гэтыя песні, не з'яўляючыся ўласна рэлігійнымі (найчасцей выкарыстоўваюцца свецкія тэксты), аднак складаюць значную частку спадчыны касцельных кампазітараў. У нотным зборы з Нясвіжа захоўваюцца "Вітальная песня біскупу", "Віншавальная песня пробашчу на Новы год", а таксама "Віншаванне пробашчу", на партытуры якога пазначана, што Э.Гірдо з'яўляецца не толькі аўтарам музыкі, але таксама і слоў.

Акрамя ўласных твораў, арганіст пакінуў і шэраг арыгінальных гарманізацый папулярных рэлігійных песняў. Сярод іх – харальныя апрацоўкі лацінскай секвенцыі "Dies irae", вядомай вялікапоснай песні "Ludu mój, ludu", велікоднай "Złóżcie troski", шэрага марыйных песняў: "O, której berła", "Weź w swą opiekę", "Gwiazdo śliczna". Усе яны вылучаюцца празрыстасцю харальнай фактуры і нескладанасцю гарманічнай мовы.

Што да свецкіх твораў Э.Гірдо, дык большасць з іх – гэта невялікія кантаты для 4-галосага хору а capella. Яны аб'яднаны арганістам у два невялікія сшыткі пад назвай: "Патрыятычныя песні на хвалу Айчыне для змешанага хору". Як сведчыць надпіс на вокладцы сшыткаў, кантаты былі прызначаны на конкурс, дату і месца якога высветліць пакуль не ўдалося. Дзве з іх напісаны на словы У.Сыракомлі ("Што прысніцца", "Каралі"), адна – на верш М.Канапніцкай ("Рота"), аўтары тэксту іншых твораў арганістам не пазначаны. Кантаты адрознівае багатая вобразнасць. Сярод іх ёсць уласна патрыятычныя ("Не загінула", "Кантата"), жартоўныя ("Кельнер", "Стары гуляка"), лірычныя замалёўкі ("Калыханка") і інш.

Увогуле можна зазначыць, што творчасць Э.Гірдо абумоўлівалі рэпертуарныя патрэбы каталіцкага касцёла Беларусі міжваеннага часу, а таксама выканальніцкія магчымасці нясвіжскай парафіі, рэпрэзентантам якой быў добра падрыхтаваны аматарскі харавы калектыў. Гэтыя факта-

4



ры схілялі арганіста да сачыненння музыкі па-мастацку каштоўнай, а разам з тым даступнай як для выканання, так і для ўспрымання, дыктавалі адмаўленне ад стварэння тэхнічна складаных твораў на карысць большай меладычнасці, простай гармоніі, фактуры і формы. Вядома, творчасць Э.Гірдо, як і ўся музычная культура каталіцкага касцёла Заходняй Беларусі ў перыяд II Рэчы Паспалітай, знаходзілася ў рэчышчы агульнаеўрапейскай рэлігійнай творчасці. Аднак на тэматыку і інтанацыйнае аблічча многіх сачыненняў нясвіжскага арганіста, несумненна, наклала свой адбітак мясцовая культура. Пра гэта сведчыць звяртанне да культу мясцовых святых (св. Андрэй Баболя, св. Казімір), шырокае выкарыстанне тэкстаў мясцовых паэтаў (У.Сыракомля), а таксама мяккасць, лірычнасць і прымат песеннасці ў яго творах, што кардынальна адрознівае іх ад сачыненняў нямецкіх і польскіх рэлігійных кампазітараў таго часу.

Што да друкаваных матэрыялаў нясвіжскага збору, дык іх асаблівасцю з'яўляецца адносна большая колькасць свецкай музыкі, якая сведчыць пра багатае "пазакасцельнае" музычнае жыццё нясвіжскай парафіі. На паліцах "міні-бібліятэкі" нясвіжскага касцёла знайшліся санаты для скрыпкі Й.Гайдна і Л.Бетховена, сюіта "Пер Гюнт" Э.Грыга, фартэпіянныя творы Ф.Шапэна. Сярод друкаваных матэрыялаў ёсць і некалькі зборнікаў арганнай музыкі (большасць з іх мае ўласна літургічнае прызначэнне): зборнік арганных прэлюдый "Год у касцельнай песні" М.Сужыньскага, 12 рэлігійных маршаў Л.Батаца, творы для аргана Філіпа Капочы і г. д. У нотным зборы захоўваюцца і адзінкі музычна-педагагічнай літаратуры: "Школа для кларнета", "Правілы выкладання фартэпіяннай ігры Адольфа Гензельта" (маскоўскія выданні).

Адкрыццё музычнага збору нясвіжскага касцёла хоць і пралівае святло на многія старонкі культурнага жыцця Нясвіжа міжваеннай эпохі, аднак у той жа час пакідае нявырашанымі многія праблемы і, хутчэй, ставіць перад даследчыкамі больш пытанняў, чым дае адказаў. Ноты з касцёла Божага Цела патрабуюць дакладнай апрацоўкі і класіфікацыі, а творы арганіста і кіраўніка хору Э.Гірдо заслугоўваюць быць выкананымі і пачутымі беларускімі слухачамі. Спадзяёмся, што нотная скарбніца нясвіжскага фарнага касцёла неўзабаве зойме сваё належнае месца ў гісторыі музычнай культуры Беларусі.

[1] Рукапісныя ноты часткова дублююць друкаваныя: відавочна, што копіі рабіліся для непасрэднага карыстання падчас набажэнстваў.

[2] Тэрмінам "касцельная музыка" ў нашай публікацыі мы будзем акрэсліваць музычныя з'явы, якія звязаны з рымска-каталіцкай традыцыяй і ўключаюць у сябе рэлігійныя творы, што непасрэдна ўжываюцца ў літургіі і набажэнствах.

[3] ks. Mrowiec K. Polska pieśń kościelna w opracowaniu kompozytorów XIX wieku. Lublin, 1964. S. 15–16.

[4] Як мы ўжо згадвалі, падшыўка гэтага часопіса за 1903—1904 гг. была знойдзена ў нотным зборы нясвіжскай фары, што сведчыць пра тое, што палажэнні рэформы касцельнай музыкі ведалі ў Нясвіжы, і, несумненна, ведаў іх арганіст Э.Гірдо: яго характэрным алоўкам у падшыўцы адзначаны некаторыя артыкулы.

[5] Ад "wotywa" – малебен, набажэнства.

[6] Dąbek S. Twórczość mszalna kompozytorów polskich XX wieku. Warszawa, 1996. S. 39.

[7] Папраўка ў назве аднаго з асобнікаў месы з "блаславёнага" на "святога" дае нам падставы сцвярджаць, што меса напісана да 1938 г., а значыць, не была прымеркавана да канізацыі Андрэя Баболі, як і аднайменныя цыклы польскіх кампазітараў – кс. А.Хляндоўскага і К.Юрдзінскага. Што да творчасці Э.Гірдо ўвогуле, дык высвятленне даты напісання большасці яго ных твораў на сённяшні дзень не з'яўляецца магчымым. Сам арганіст, за нешматлікімі выключэннямі, не дае ў сваіх партытурах на гэты конт ніякай інфармацыі.

[8] Характэрны трохгалосы склад з'яўляецца нярэдкім для харавой творчасці Э.Гірдо. Акрамя названай месы, для трохгалосага хору напісаны "Лёгкая жалобная меса", "Ave Maria" ў гонар Маці Божай Троцкай, матэт "Christus natus", а таксама гарманізацыя мелодыі Грыма "O Sacrum convivium". У гэтых сачыненнях відавочная спроба аўтара прыстасаваць тыповую харальную чатырохгалосую фактуру да выканальніцкіх магчымасцяў касцельнага хору, у якім, мабыць, не заўсёды хапала мужчынскіх галасоў.

[9] Ускосна гэта пацвярджае і наяўнасць у нясвіжскіх нотных матэрыялах даволі вялікай колькасці зборнікаў фартэпіяннай музыкі, а таксама камернаансамблевай літаратуры.

[10] У сваіх творах Э.Гірдо не выходзіць за межы мажора-мінорнай функцыянальнай сістэмы, выкарыстоўваючы яе просты тып (з адхіленнямі ў роднасныя танальнасці) і толькі часам закранаючы адхіленні ў танальнасці вышэйшага шэрага. Стылістыка традыцыйнай танальнасці была распаўсюджана ў касцельнай музыцы першай паловы XX ст., на што ў вялікай меры паўплывалі цэцыліянскія ідэі.

[11] Цікавую акалічнасць высвятляе Яніна Міхайлаўна Рамашэўская (гл. пра яе ў першай частцы публікацыі), згадваючы, што падчас вайны ў касцёле "прымушалі" спяваць па-беларуску. З яе слоў вынікае, што на беларускую мову перакладаліся тэксты папулярных польскіх песняў (да прыкладу: „Wesoły nam dziś dzień nastał" – "Вясёлы дзень для нас настаў"). Верагодна, з гэтага ж часу паходзяць і знойдзеныя сярод рукапісных нотаў пісаныя лацінкай беларускія пераклады "Літаніі да Найсвяцейшай Дзевы Марыі" і "Тваёй абароне". Палітыка беларусізацыі падчас Вялікай Айчыннай вайны, якую, несумненна, памятаюць мясцовыя жыхары, закранае адну з найцікавейшых праблем гісторыі, асвятленне якой выходзіць за межы нашага артыкула.

Фота з архіва аўтара артыкула.

3 Старонка рукапісу песні Э.Гірдо "Да святога Станіслава Косткі, патрона моладзі".
4 Першая старонка месы Э.Гірдо ў гонар св. Андрэя Баболі.
5 Першая старонка кантаты Э.Гірдо на словы У.Сыракомлі "Co się przyśni".

5

Метафізіка жыцця і метафізіка фатаграфіі Станіслава Ігнацы Віткевіча

Уладзімір КАЗЛОЎ, Уладзімір ПАРФЯНОК

Геній разнастайнасці – так часта называюць **Станіслава Ігнацы Віткевіча** (Stanisław Ignacy Witkiewicz), чыя творчасць ахоплівае жывапіс, тэатр, філасофію, тэорыю мастацтва, фатаграфію. Аўтар уплывовых раманаў і п'ес, першаадкрывальнік тэатра абсурду, з аднаго боку, афіцэр царскай арміі – з другога, рэвалюцыйны камісар – з трэцяга, эксперыментатар з рознымі наркатычнымі сродкамі – з чацвёртага, мастак і фатограф – з пятага, Віткевіч за вельмі сціслы адрэзак часу (1911–1913гг.) здолеў дасягнуць вышынь у мастацтве партрэтнай фатаграфіі. Сёння яго ныя фотаздымкі – сярод самых знакамітых партрэтаў XX стагоддзя.

Нарадзіўся Станіслаў Ігнацы Віткевіч 24 лютага 1885 года ў Варшаве ў сям'і мастака Станіслава Віткевіча-старэйшага. Скончыў сваё жыццё самагубствам 18 верасня 1939 года, у дзень, калі войскі Чырвонай арміі ўвайшлі ва ўсходнюю частку тагачаснай Польшчы. Дзякуючы свайму напаўсур'ёзнаму-напаўжартаўліваму, а часцей – эксцэнтрычнаму стаўленню да мастацтва і жыцця, Віткевіч зрабіўся яркай, адметнай, амаль легендарнай асобай і лічыцца адным з самых значных культурных феноменаў адыходзячага стагоддзя.

Для Віткевіча ідэя, якая стаіць за творам мастацтва, лічылася архіважнай. Ён распрацаваў сваю ўласную тэорыю мастацтва – тэорыю "чыстай формы", згодна з якой кожны мастацкі твор павінен адлюстроўваць метафізічную прыроду творчасці, дзякуючы якой чалавеку адкрываецца тайна быцця з усімі яе непрымірымымі супярэчнасцямі. Віткевіч лічыў, што большасці людзей не дадзена спасцігнуць таямніцу быцця, таму што, жывучы ў сучаснай цывілізацыі, якая жорстка рэгулюе грамадскія стасункі, яны проста не маюць для гэтага вольнага часу. І таму карціна перспектыў мастацтва малявалася Віткевічам пераважна змрочнай фарбай. Ён пісаў, што свет рызыкуе дайсці да такога стану, калі не застанецца ні мастацтва, ні чалавечай індывідуальнасці.

1

Істотную частку творчай спадчыны Станіслава Ігнацы Віткевіча складаюць фатаграфіі. Свае першыя фотаздымкі ён зрабіў яшчэ падлеткам, недзе ў 1898-99 гг. Спачатку гэта былі звычайныя сямейныя фатаграфіі, але неўзабаве чатырнаццацігадовым Станіславам апанавала страсць фатаграфаваць лакаматывы. Першым настаўнікам фатаграфіі быў бацька – вядомы мастак, крытык і пісьменнік Станіслаў Віткевіч-старэйшы, які ставіўся да фатаграфіі з вялікай прыхільнасцю і лічыў, што "гэта новы від мастацтва, які дазваляе лепш убачыць узаемасувязі паміж аб'ектамі ... і дае неабмежаваную свабоду пры выбары кампазіцыі".

З бегам часу страсць да "рухомых жалезных ідалаў" у Віткевіча-малодшага сціхае, і ён пачынае фатаграфаваць прыроду – навакольныя рэчкі, ручаіны, азёры, яры. Хутка даследаванне неадухоўленай прыроды дапаўняецца і даследаваннем прыроды чалавечай. Віткевіч пачынае свядома выкарыстоўваць у сваёй фатаграфічнай практыцы серыяльны прыём, каб найбольш дакладна выявіць унутраны свет партрэтаванай асобы.Тыповай партрэтнай серыяй Віткевіча з'яўляюцца фотаздымкі Тадэвуша Наляпіньскага – анфас, у профіль і з максімальна блізкай адлегласці (1912).

Большасць работ Віткевіча

зроблена пры максімальным набліжэнні камеры да аб'екта здымкаў: па-за кадрам застаюцца "непатрэбныя" дэталі – задні фон, плечы мадэлі, валасы – і акцэнт робіцца на самым твары. Віткевіч спецыяльна мадэрнізаваў сваю камеру, каб мець магчымасць рабіць такія буйныя планы, калі у кадры змяшчаюцца толькі вочы, рот і нос партрэтуемай асобы. Такі ж прыём – фатаграфаванне дэталяў з вельмі блізкай адлегласці – Віткевіч прымяняў і падчас сваіх пейзажных фотаздымак, прычым гэта было не столькі механічным паўтарэннем аднойчы вынайдзенага прыёму, колькі вынік светаўспрымання мастака.



2

Што робіць фотапартрэты Віткевіча лёгкараспазнавальнымі ў шэрагу работ іншых аўтараў, гэта загадкавы выраз твараў яготых мадэляў, які застаецца ці не адным і тым жа ад фатаграфіі да фатаграфіі. Твары віткевічаўскіх мадэляў ніколі не адлюстроўваюць "штодзённых" эмоцый, аднак яны і не падаюцца нам ненатуральнымі або карцiннымі. Шматлікія фатаграфіі Ядвігі Янчэўскай, нарачонай Віткевіча-малодшага, былі зроблены ім на яркім сонечным святле, што лілося з акна. Твар дзяўчыны не проста купаецца ў гэтым святле, яго выраз адначасова паведамляе нам, што адбываецца нешта надзвычайнае. Каб дасягаць такога эфекту, фатограф свядома акцэнтуе ўвагу на прысутнасці камеры, аднак пры гэтым ён стварае атмасферу таямнічасці і працягвае свае фатаграфічныя эксперыменты да таго моманту, пакуль вынікі яго не задаволяць. Віткевіч лічыў, што сам працэс фатаграфавання, як і любая іншая форма творчай дзейнасці, вымагае самага непасрэднага і часта надзвычай эмацыйнага ўдзелу з ягонага боку.

Адданасць Віткевіча-малодшага фатаграфіі можна вытлумачыць тым, што гэтая унікальная творчая практыка дазваляла яму глыбей спасцігаць блізкіх яму людзей. Віткевіч намагаўся зафіксаваць іх у моманты найвышэйшай духоўнай канцэнтрацыі, у моманты ўнутранай гармоніі або ў такія моманты, калі, паддаўшыся абаяльнасці маладога мастака і ашаломленыя ягоным напорам, мадэлі набывалі выраз твару чалавека, здзіўленага неверагоднасцю і метафізічнасцю быцця. І сапраўды, на многіх фотапартрэтах Віткевіча людзі падаюцца нам загіпнатызаванымі або як быццам бы ў стане трансу. Верагодна, "дзіўны настрой", створаны фатографам, прымушаў іх раскрываць сваё "ўнутранае я" і "выводзіць душу на паверхню".

Віткевіч надаваў асаблівае значэнне вачам – своеасаблівагу "люстэрку душы", у якім адбіваецца найвышэйшая праўда кожнай "асобнаўзятай істоты". Таму на фатаграфіях Віткевіча вочы сфатаграфаваных заўсёды асветлены натуральным святлом, шырока раскрытыя і нерухомыя.

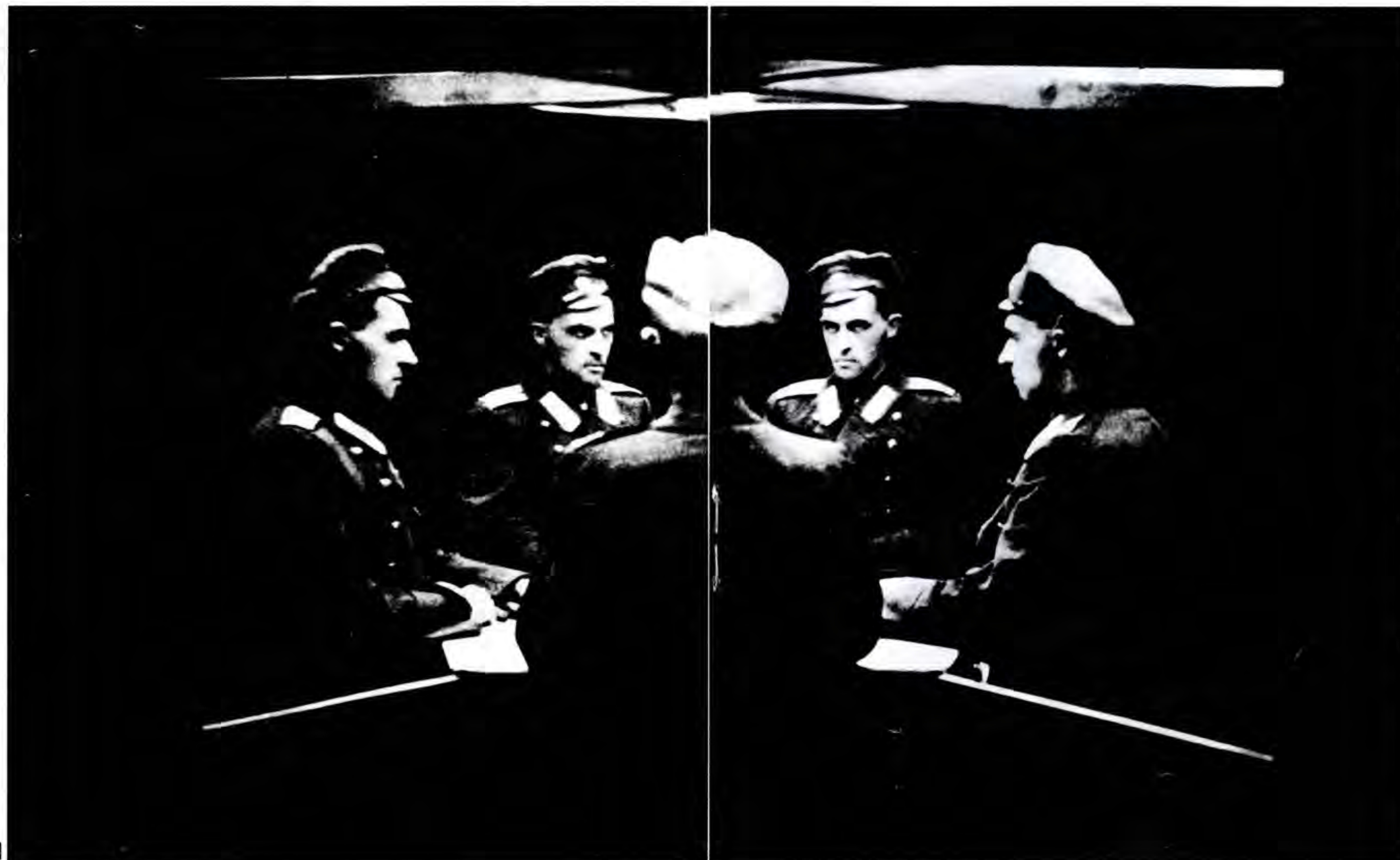
1914 год для Віткевіча быў пазначаны чорнай меткай – у лютым учыніла самазабойства ягоная нявеста Ядвіга Янчэўская. Месяцам пазней Віткевіч друкуе некалькі партрэтаў Ядвігі, свядома зробленых нярэзкімі і з няроўным таніраваннем, з выбеленымі плямамі на паверхні фатаграфій. Гэтыя фотаздымкі перадаюць душэўны стан мастака, які перажывае трагедыю заўчаснай смерці вельмі блізкага чалавека. Рысы твару Ядвігі моцна скажоныя, і здаецца, што яе вобраз паступова знікае, як знікае і сама наша памяць аб памерлым чалавеку, нягледзячы на спробы яе захаваць.

Каб заглушыць шок гэтай страты, Віткевіч разам са сваім сябрам этнолагам Браніславам Маліноўскім едзе ў якасці фатографа і малявальшчыка ў этнаграфічную экспедыцыю ў Новую Гвінею, дзе адкрывае для сябе новы свет цалкам іншай культуры. Пачатак Першай сусветнай вайны спыняе вандроўку. Віткевіч, маючы расійскае падданства, едзе ў Санкт-Пецярбург, паступае там на службу ў гвардзейскі корпус і неўзабаве трапляе на фронт. У 1915 годзе ён атрымлівае цяжкае раненне ў баі пад Маладзечнам. Вяртанне ў Закапанэ, у горад, дзе жыве сям'я Віткевічаў, адбылося толькі ў 1917 годзе.

Найбольш вядомы фотаздымак "ваеннага перыяду" Віткевіча – "Шматкротны аўтапартрэт ў люстэрках" (1915) – быў зроблены якраз падчас ягонай службы ў санкт-пецярбургскім гвардзейскім корпусе і ўяўляе сабою партрэт Віткевіча, павернутага да нас спінай, у спалучэнні з чатырма ягонымі выявамі ў люстэрках, злучаных у адмысловую канструкцыю. Верагодна, гэты фотаздымак быў зняты Віткевічам у спецыяльна абсталяванай фотастудыі для трукавых здымкаў (што рабілі-ся, як правіла, дзеля забавы), аднак Віткевіч, які ўжо з дзяцінства цікавіўся праблемамі раздвоення асобы і сам неаднаразова перажываў такія станы, уклаў у гэты здымак асаблівы сэнс. Фотаздымак заваарожвае сваёй неспасціжнай таямніцай: пяць Віткевічаў у афіцэрскай форме, прывабных, як маладыя багі, быццам бы сабраліся за адным сталом. Падобныя партрэты рабілі і іншыя вядомыя людзі – польскі архітэктар Вацлаў Шпакоўскі (1912), французскі мастак Марсель Дзюшан (1917), але партрэту Віткевіча было наканавана ўвайсці ў гісторыю сусветнай фатаграфіі.



4



3

Ідэя "драблення" асобы і наяўнасці "другіх я" ў тыя гады ўжо не лічылася новай, аднак яна дапамагала Віткевічу выказваць свае псіхалагічныя перажыванні. Віткевіч сцвярджаў, між іншым, што ягоны раман (які застаўся няскончаным) "Адзінае выйсце" быў напісаны ягоным "другім я". Вось што кажа ягонае "другое я " ў рамане : "Я мушу перажыць усё, што знаходзіцца ўва мне. Калі я калісь зраблюся цэласным, то гэта будзе азначаць, што я захапіў усе цэнтры, якія існуюць ува мне." Адзін з найбольш вядомых псеўданімаў Станіслава Ігнацы Віткевіча – **Віткацы**, які з'явіўся недзе ў 1913 годзе, – яшчэ адна з праяваў раздваення асобы мастака. У сваёй літаратурна-крытычнай практыцы

1 С. І. Віткевіч. Тадэвуш Лангер, Яніна і Ванда Ілюкевіч. Каля 1912.
2 С. І. Віткевіч. Ядвіга Янчэўская. Каля 1913.
3 С. І. Віткевіч. Шматкротны аўтапартрэт у люстэрках. 1915.
4 С. І. Віткевіч. Дзюсельдорфскі монстр. З імправізацыйнай сцэны. 1932.

Віткевіч выкарыстоўваў дзесяткі дасканала сканструяваных псеўданімаў.

Усё жыццё Віткевічу не давалі спакою ягоныя ўнутраныя канфлікты і частыя змены настрояў, што рабілася прычынай перыядаў дэпрэсіі і выклікала пачуццё абсалютнай бессэнсоўнасці існавання. Ягоныя лісты перыяду паміж дзвюма сусветнымі войнамі сведчаць пра частыя прыступы песімізму, суіцыдальныя настроі і "сум метафізічнай прыроды". Каб неяк змагацца са змрочнымі перыядамі ў сваім жыцці, Віткевіч, які меў выдатныя акцёрскія здольнасці, гнуткае творчае мысленне і добрае пачуццё гумару, прыдумаў сабе "тэатр у жыцці", які складаўся з розных жэстаў і сітуацый. Час ад часу ён запрашаў сваіх знаёмых і сяброў узяць удзел у імпрэзах, якія звычайна былі тэатрам аднаго акцёра.

Тэатральная форма самавыяўлення Віткевіча пачала распаўсюджвацца і на фатаграфію. Заявы Віткевіча, што ён займаецца фатаграфіяй, толькі каб "забаўляць сябе", не варта ўспрымаць літаральна: Віткевіч добра ведаў, які плён можа даць камера, выкарыстаная падчас такіх тэатральных імпрэз. Тэатральныя дзеі, калі ў іх была ўведзена фатаграфічная здымка, набылі асаблівую насычанасць і іскрамётнасць, а зробленыя такім чынам фатаграфіі склалі серыю пад назвай "Твары". Віткевіч зрабіў вялікую колькасць сваіх аўтапартрэтаў, вельмі часта пераапранаючыся то ў "дзядзьку з Каліфорніі", то ў "таварыша Перасмердлава", то ў каўбоя або нават у вампіра; ёсць і пародыі на родчанкаўскі партрэт Маякоўскага. Шмат хто з сучаснікаў Віткевіча не ўспрымалі гэтыя партрэты ўсур'ёз, а проста лічылі гэта клаунадай. Адлюстроўваючы розныя душэўныя станы, грымасы, жэсты, позы, гэтыя фатаграфіі быццам балансуюць на мяжы рэальнасці і фантазіі. І ніхто з нас не ведае, на якой з іх выяўлены сапраўдны Віткевіч. Застаецца толькі паўтарыць услед за самім аўтарам, што ўсе яны разам фарміруюць ягоны "калектыўны" партрэт – партрэт "асобна ўзятай істоты".

У публікацыі былі выкарыстаны матэрыялы з кнігі "Witkacy. Metaphysische portraits. Photographien von Stanislaw Ignacy Witkiewicz". 1997. Connewitzer Verlagsbuchhandlung, Leipzig.


5


6


7


8


9


10


11

5 С. І. Віткевіч. Пародыя на партрэт У.Маякоўскага. 1931.
6 С. І. Віткевіч. Яніна Ілюкевіч. Каля 1912.
7 С. І. Віткевіч. Ядвіга Віткевіч. 1923.
8 С. І. Віткевіч. Станіслаў Віткевіч. 1913.
9 С. І. Віткевіч. Аўтапартрэт. 1912.
10 С. І. Віткевіч. Марыя Віткевіч. Каля 1912.
11 С. І. Віткевіч. Стэфан Яворскі, жаніх прынцэсы Кацела. Каля 1912.

Фотаапавяданні Паўла Жака

Нэлі БЕКУС-ГАНЧАРОВА

Калі звяртаешся да фатаграфіі ва ўмовах сённяшняй культурнай сітуацыі, цяжка пазбегнуць пытання пра тэхніку яе выканання: з-за хвалі папулярызацыі лічбавых тэхналогій у прасторы мастацкай фатаграфіі здымкі рэальнага свету пачынаюць губляцца ў плыні сімуляваный рэчаіснасці. У выпадку з фатаграфіямі польскага фотамастака **Паўла Жака (Paweł Żak)** гэтае пытанне таксама заслугоўвае калі не размовы, то пэўнага ўдакладнення. Работы Жака адносяцца да фатаграфіі традыцыйнай, аналагавай. Рэчы, адлюстраваныя на іх, былі і ёсць у матэрыяльным, прасторава-часавым свеце. Гэткая тэхнічная падрабязнасць патрэбная не толькі для перадачы поўнай карціны ягонай творчасці, але і для разумення ягоных фотаздымкаў у кожным асобным выпадку.

Сваю серыю «Аповесці» («Opowieści») фатограф распачаў у 1996 годзе і па сённяшні дзень папаўняе яе новымі «сюжэтамі», новымі вобразамі. «Гісторыя», або, дакладней, «гісторыі», якія ўзнікаюць ва ўяўленні мастака, доўжаць логіку сюжэтнага развіцця, знаходзяць усё новыя і новыя формы выяўлення, застаючыся тымі ж «аповесцямі». Гэты аднойчы ўзніклы рытм аповеду робіцца маналогам аўтара. Гаворачы (г.зн. фатаграфуючы), Павел Жак стварае ўласную наратыўную плынь падзеяў; і ў ёй можна ўгледзець супраціўленне рэальнаму — хуткабежнаму часу з ягоным неадменным календаром. Ён уключае нас у гульню з візуальнымі «апавяданнямі», дзе існуе свой час, свая прастора, свая разгорнутая перспектыва, змешчаная ў двухмернай прасторы фатаграфічнага здымка.

У гэтым аповедзе рэчы перастаюць быць рэчамі, ператвараючыся ў сімвалы «рэчыўнасці» свету як такога. Працэс узнікнення самой фатаграфіі можна падаць як дзейнасць, скіраваную на пераадоленне супраціўлення рэчыўнай матэрыі, як працэс адчужэння яе фізічнай субстанцыяльнасці на карысць бачнага. Чалавек не ў стане ператварыць гэтую субстанцыю, але яму падуладная форма. Менавіта гэтая ўлада над формамі прадметнага свету робіцца спачатку крыніцай натхнення, а потым і асновай творчасці са сваімі вобразамі свету, сваімі сюжэтамі візуальных «аповесцей». Вонкавае, бачнае не толькі прад'яўляе нам нейкую закамуфляваную сутнасць, але мае таксама і сваю ўласную аўтаномную змястоўнасць. Яна і вымушае нашае ўспрыманне адпраўляцца ў шлях алюзій і асацыятыўных сувязяў. Верагодна, толькі адолеўшы гэткі шлях, можна спасцігнуць змест фатаграфій-апавяданняў, якія пераказваюць сагу пра свет прадметаў і рэчаў.


1

Фатаграфіі-аповесці пачынаюцца з гэтых прадметаў. Завязка сюжэтаў, як правіла, аднолькавая: знаёмыя рэчы выцягваюцца са звычнага асяроддзя, яны пазбаўляюцца таго атачэння, да якога прызвычаілася і нашае ўспрыманне. І тут высвятляецца, што разам з кантэкстам, побытавым фонам штодзённасці рэчы страчваюць сваю «рэчыўнасць». Гэтая рэчыўнасць як функцыянальная мэтанакіраванасць і прагматычная абумоўленасць існавання рэчаў у свеце згублена, а дакладней — сцёрта фатографам. Першапачатковым «стваральнікам» рэчаў можа быць чалавек (як у выпадку з дзіцячымі цацкамі, прызначэннем якіх было цешыць дзяцей, або боханам хлеба, спечанага дзеля задавальнення патрэбаў чалавека і пра які яшчэ пойдзе гаворка ніжэй) або сама прырода, якая дала чалавеку плады, птушак, зямлю. Аднак паралельна з гэтым сфарміраваным карысцю парадкам усе прадметы-аб'екты маюць асобны, іншы статус у свеце візуальнасці. Ён шчыльна знітаваны з «першым», карысным сэнсам і нават яму падпарадкоўваецца, але вельмі часта чалавек не зважае на гэта і аддае перавагу той ці іншай рэчы, кіруючыся менавіта другім, схаваным парадкам. Парадкам эстэтычнай візуальнасці.

Фатаграфія Паўла Жака вяртае нас да гэтага парадку прадметнага свету, які ніяк нельга назваць «адваротным бокам рэчаў» або нават «споднім сэнсам рэчаў»; няма тут і такога папулярнага ў фатаграфіі гіперрэалізму. Наадварот, фатограф турбуецца пра захаванне рэальнага, сувымернага ўспрыманню, робячы здымкі ў «камфортным» і лёгкім для разумення маштабе. Такі «клопат» пра будучае ўспрыманне фатаграфій і адрознівае фатаграфіі Жака ад гіперрэалістычнага фатаграфавання свету, які прад'яўляе нам рэальнасць нечаканую і захаплялыную, нябачную і неспазнаную, але якая існуе побач, толькі ў іншым маштабе. Успрыманне, «разуменне» ў гэтым выпадку спыняецца ў той момант, калі аб'ект распазнаецца намі (або пераконвае нас у прынцыповай неспазнавальнасці без падказкі аўтара, якая можа і не ўваходзіць у задуму).

У «аповесцях» Жака няма ніякай моўнай загадкі, ён выказваецца знаёмай і прынцыпова зразумелай мовай настолькі, наколькі такой мовай можна лічыць формы і выгляд атачаючых нас у жыцці прадметаў. Аднак і тут узнікаюць калізіі з успрыманнем добра знаёмых нам прадметаў. Як, напрыклад, з боханам хлеба, палавінка якога сфатаграфавана ва ўсёй яе рэалістычнасці, даступнай чорна-белай выяве. Хлеб гэты быў прывезены польскаму фатографу з Беларусі: яго выгляд, фактура і форма, звычайныя для беларусаў, былі нязвычнымі для палякаў, і таму на фатаграфіі ён успрымаўся імі як нейкая дзіўная скульптура невядомага аўтара, як нейкая чыстая абстрактная форма, на паверхні якой (г.зн. хрусткай скарынцы хлеба!) прачытваюцца знакі яе эстэтычнага зместу. Тым не менш фатаграфія існуе і для адных, і для другіх. Гэтая сітуацыя як нельга лепш паказвае, наколькі канвенцыянальнай з'яўляецца мова візуальнасці і куды, уласна кажучы, скіроўвае наш позірк Павел Жак. Вызваліўшыся ад кантэксту рэчаў у яголым найбольш прамым і штодзённым разуменні, ён пераўтварае рэчы ў свае ўласныя сімвалы. Тут яны іграюць іншыя ролі, гэта іншы тэатр і іншы сюжэт. Бывае, што рэчам ідзе на карысць той вопыт, які яны набылі ў звычайным чалавечым жыцці, і тады сімвалізм нашага разумення рэчаў у новай ролі абапіраецца на іх мінулае, а іншым разам гэты вопыт цалкам адчужаецца. Тым не менш новыя сімвалічныя функцыі аб'ектаў у прасторы «аповесцей» ствараюць рэчаіснасць не менш пераканаўчую, чым тая — практычная, да якой мы ўсе прызвычаіліся.

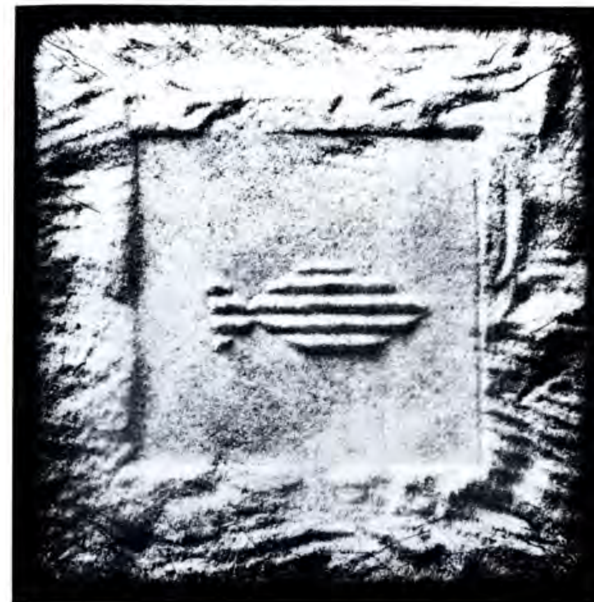
Прадметы паказваюцца ў перспектыве свайго сімвалічнага асэнсавання, якое ідзе ўглыб. Гэта зместавая «глыбіня» не паказана і не расказана да канца (нават незразумела, ці ёсць у яе ўвогуле канец, ці прадуманы фінал), яна як быццам знікае ў глыбокім ценю... Гэта маўленне на асаблівай мове візуальнасці, у якой усё знаходзіць сваё адлюстраванне і ўсё патрабуе новага асэнсавання і тлумачэння. Фатограф — гэта той, хто крыху раней яе засвоіў і пачаў на ёй размаўляць.

На фатаграфіях Жака ёсць тонкая мяжа паміж прадметам рэальным, які часам з цяжкасцю распазнаецца па-за звычайным кантэкстам, і ўяўленнем аўтара, які задае ідэю і фарміруе логіку «апавяданняў». Аднак за кожнай такой ідэяй стаіць медытатыўная праца па пошуку новага зместу. У гэтым змесце дзіўным чынам сплятаюцца прадметы як такія з фантазіяй і вобразамі свабодных асацыяцый. На гэтых асацыяцыях трымаецца фабула аповеду, на пазнаванні і непазнаванні прадметаў выбудоўваецца іх узднеяне на нас. Час ад часу рэчы знікаюць з поля зроку і на фатаграфіях разыгрываюцца сцэны з удзелам іх слядоў (напрыклад, іх адбіткаў на пяску) або іх ценяў. Пэўны містыцызм разыграных спектакляў змяшчаецца ў лакальных і мініяцюрных рамках сюжэта кожнага апавядання, яны шматмерныя і лаканічныя адначасова.

Фатаграфія — выява статычная, і ў гэтым яе сутнасць і своеасаблівасць у цяперашнім жыцці бясконцага нон-стопу. На фатаграфіях Жака «рухомасць», цякучасць, дынамічнасць іншым разам пераўтвараецца ў асаблівы эфект візуальнай спрэчкі з рэчаіснасцю. Што менавіта сфатаграфавана на здымку, калі мы бачым на ім пясок, што сыплецца? Нерухомасць фатаграфічнага вобраза нечакана пераадольвае прыроду самой фатаграфіі і нават здаецца, што мы чуем, як сыплецца гэты пясок. А можа, фатаграфія здолела вылучыць такія фрагменты часу, у якіх рух робіцца незаўважным і свет выглядае нерухомым — такім, якім мы бачым яго на фотастужцы? На іншых фатаграфіях рэчаіснасць, наадварот, статычная, яна нікуды не рухаецца незалежна ні ад нашай прысутнасці, ні ад прысутнасці фатографа. Гэтая бясконцая статычнасць і ўстойлівасць прадметаў «мёртвай натуры» як быццам падвойваецца, рэальная фізічная нерухомасць узводзіцца ў квадрат, трапляючы ў зафіксаваную фатаграфічную прастору. Эфектам гэтага падвання робіцца асаблівая медытатыўнасць візуальнага вобраза, які спакушае позірк, прапануе яму затрымацца на гэтай знерухомленай тэрыторыі, паспытаць сябе ў гэтым свеце, пазбаўленым хуткасцей, і хто ведае, што будзе вынікам гэткага выпрабавання...

Той факт, што сярод гэтых прадметаў шмат парцэлянавых, дзіцячых фігурак, узмацняе адчуванне «казачнасці» бачнай прасторы. Свет, у якім гэтыя цацкі жывуць штодзённым жыццём, населены фантастычнымі, выдуманымі, нерэальнымі вобразамі і падзеямі. Яны напаўняюць дзіцячае ўяўленне і застаюцца ў саміх цацках, нават калі дзіця вырастае. Гэтыя тонкія сувязі паміж светам уяўным (дзіцячым) і паміж светам рэальным (дарослым) на імгненне праяўляюцца на фатаграфіях Жака і адчуваюцца намі: на паверхню выходзяць нашая ўкаранёнасць у тым свеце і яго ная ўсюдыіснасць — у нашым.

Дзіцячыя цацкі, сляды на пяску, плады, папяровыя фігуркі і проста трэскі — усё гэта свет узаемазамяняльных формаў, асветленых і сабраных такім чынам, каб нашае ўяўленне — наўздагон за ўяўленнем фатографа — уцягвалася ў гульню сімвалічнага разумення. Што ж у свеце ўсё-такі адбываецца, калі парцэлянавае медзведзяня адпачывае ў лыжачцы для гарбаты, як у калысцы, або звяркі — тыгры, конікі, медзведзяняты — выстройваюцца ў піраміду (своеасаблівая парафраза на іншую, добра вядомую ў Польшчы піраміду Катажыны Казыры)? У рабоце Казыры гэта былі чучалы сапраўдных звяроў, якія стваралі сабою нейкую жахлівую «сімвалічную іерархію». Гэтая піраміда выклікала шквал дыскусій, абурэнне і нават супраціўленне ў мастацкіх колах, аднак і спарадзіла таксама хвалю алюзій у творчасці іншых мастакоў. Адну з такіх алюзій мы бачым на фатаграфіі Паўла Жака.



2



3



4



5

Жывое і мёртвае, нерухомае і сыпкае, гладкае і шурпатае, роўнае і скажонае — усё гэта грані аднаго і таго ж свету. Адно пераходзіць у іншае, адно адлюстроўваецца ў іншым: рэчы нясуць нейчы сэнс — чужы замест свайго. Павел Жак дзіўным чынам адбірае ў прадметаў штодзённага свету іх звычныя функцыі і ролі, аднак не спустошвае пры гэтым іхнюю першапачатковую матэрыяльнасць. Фізічнасць рэчаў, наадварот, падкрэсліваецца, яна не запарушваецца штодзённым ужыткам, не пакрываецца бліскучым рэкламным лоскам «навізны» — гэта тая ж самая, наша «матэрыя», толькі яе матэрыяльнасць пазбавілася цяжару візуальнай звычкі і даецца нам як такая. І калі на фотаздымку з'яўляюцца драпіны і пыл, то жадання зарэтушаваць іх або змахнуць не ўзнікае: яны дапамагаюць арэчыўлівацца таму, што выяўлена на здымках, даюць нам пацвярджэнне іхняй і нашай матэрыяльнасці. Спрадвечная педантычная барацьба фатографа за чысціню негатыва і фотаздымка ў Жака інверсуецца, і гэты своеасаблівы эфект прызваны ўсталяваць уладу і магічную сілу рэальнага свету, які, як ніколі, патрэбны чалавеку ў эпоху панавання лічбавай візуальнасці.

Варшава, сакавік 2000 г.

Пераклад з рускай мовы.

Артыкул ілюстраваны работамі з серыі "Аповесці".

Валенцій Ваньковіч. Новыя знаходкі

Да 200-годдзя з дня нараджэння

Ірына СЫЧОВА

У Нацыянальнага мастацкага музея Рэспублікі Беларусь ёсць філіял "Дом Ваньковічаў. Культура і мастацтва першай паловы XIX стагоддзя". У маі 2000 года адбудзецца ўрачыстае адкрыццё філіяла. Гэта будынак па вуліцы Інтэрнацыянальнай (раней — Валоскай), дзе жыў стрыечны брат вядомага беларускага мастака Валенція Ваньковіча (1800—1842) — Эдвард Ваньковіч. Цяпер у "Доме Ваньковічаў" адкрыта экспазіцыя, дзе прадстаўлены матэрыялы, звязаныя з жыццём і творчасцю Валенція Ваньковіча, сядзібны партрэт і інтэр'ер канца XVIII—пачатку XIX стагоддзяў.

У трох залах музея размясцілася партрэтная галерэя канца XVII— паловы XIX стагоддзяў. Тут можна ўбачыць партрэты людзей, якія займалі ў грамадстве рознае сацыяльнае становішча: дробнай шляхты, вайскоўцаў, чыноўнікаў судовых устаноў, іх жонак і дачок. Калекцыя партрэтаў паступіла ў музей з розных сядзібаў. Над яе вывучэннем і рэстаўрацыяй працавалі навуковыя супрацоўнікі НММ Беларусі і рэстаўратары Мінска, Масквы і Санкт-Пецярбурга. Побач з партрэтамі экспануюцца прадметы дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва: люстры, фарфор, мэбля канца XVIII— першай трэці XIX стагоддзяў, выробленыя ў Заходняй Еўропе, Расіі і Кітаі.

Тры залы ў музеі прадстаўляюць тыповы інтэр'ер таго часу. Гасцёўня — самы вялікі пакой у "Доме Ваньковічаў". У ёй прадстаўлены гарнітур арэхавага дрэва 1830-ых гадоў, вялікае люстра, французская шпалера XVIII ст., хрустальная люстра пачатку XIX ст. і інш., а таксама скульптуры, сярод якіх "Пацалунак Амура" — рэпліка вядомай кампазіцыі італьянскага скульптара А.Кановы (1757—1823). Гэтая скульптура мае непасрэднае дачыненне да аздаблення дома Ваньковічаў. Яна знойдзена ў зямлі на тэрыторыі сядзібы. Музычная гасцёўня "Дома Ваньковічаў" нагадвае, што звычайнай з'явай у шляхецкіх дамах таго часу былі музычныя вечары. Раяль XIX ст. фірмы "Менцэль" упрыгожвае музычную гасцёўню. У кабінеце "Дома Ваньковічаў" знаходзіцца своеасаблівай канструкцыі бюро чырвонага дрэва, якое аб'ядноўвалася з камодай для бялізны і кніжнай шафай. На бюро — кніга "Вопыты" Мантэня, якая была выдана ў Парыжы ў 1802 годзе. Надпіс на тытульным аркушы гаворыць пра тое, што кніга паходзіць з бібліятэкі Эдварда Ваньковіча.

Дзве залы прысвечаны непасрэдна жыццю і творчасці мастака Валенція Ваньковіча. У гэтых залах экспануюцца архіўныя дакументы, фотаздымкі работ мастака, а таксама арыгінальныя творы жывапісу і дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва. Прыцягваюць увагу "Аўтапартрэт" Ваньковіча і "Партрэт Адама Міцкевіча" — копіі сучаснага польскага мастака Рышарда Прымке.

Супрацоўнікі НММ Беларусі ўжо не першы год збіраюць звесткі, звязаныя з Валенціем Ваньковічам. Прыгадаем, што В.Ваньковіч нарадзіўся ў Беларусі, вучыўся ў Віленскай мастацкай школе і Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў. Сябраваў з паэтам А.Міцкевічам. З 1829 па 1839 год В.Ваньковіч жыў пад Мінскам, у сваім маёнтку Малая Сляпянка. Памёр мастак нечакана ў Парыжы падчас сваёй замежнай вандроўкі.



1



2

Вядома, што ад'езд за мяжу для капіравання твораў мастакоў еўрапейскага жывапісу быў даўняй марай Валенція Ваньковіча. Але дагэтуль не было ў навукоўцаў дакладных звестак, калі ж усё-такі мастак здзейсніў сваё падарожжа? Цяпер гэтая дата стала больш канкрэтнай. Супрацоўнікі музея даведаліся, што ў Нацыянальным гістарычным архіве Рэспублікі Беларусь захоўваецца істотна важны для нас дакумент — духоўнае завяшчанне Валенція Ваньковіча. Мастак напісаў сваё завяшчанне 3 ліпеня 1839 года, перад самым ад'ездам за мяжу.

Трэба адразу сказаць, што ў архіве знаходзіцца не першапачатковы дакумент, а толькі ягоны пераклад з польскай мовы на рускую. Але калі вядомы змест, то можна ўявіць, якім было сапраўднае завяшчанне. У ім Ваньковіч пералічвае невядомыя дагэтуль даследчыкам факты і, акрамя таго, раскрываецца перад намі як вельмі цікавы чалавек. У завяшчанні мастак называе сваю нерухомасць: маёнтак Малая Сляпянка Паезуіцкая (былая маёмасць езуітаў), засценкі Дуды і Цемярычына — усе ў Мінскай губерні. Далей пералічвае рухомасць: "скаціна, земляробчыя прылады, розныя патрэбныя рэчы, будынкі, землі, лугі, лясы, карчомныя прыбыткі, мэбля, экіпажы і г. д." Таксама ўказвае сумы, якія абавязаны яму былі выплаціць розныя людзі: Караль Ваньковіч (родны брат) — 1000 рублёў, князь Аляксандр Радзівіл-Антаноўскі — 1500 рублёў і 500 чырвонцаў, а таксама Пржэздзецкі "па абавязку на Смаргонях". Усё гэта, разам з даходамі ад маёнтка, павінна было перайсці ў рукі жонкі Валенція Ваньковіча — Анелі з Растоцкіх Ваньковічавай, а пасля яе смерці мела быць падзелена паміж дзецьмі.

Ваньковіч убачыў і пакахаў Анелю ў родных яе мясцінах пад Пінскам, дзе бываў з сябрам, паэтам Юльянам Корсакам. З ёю мастак ажаніўся падчас вучобы ў Пецярбургскай Акадэміі мастацтваў (дарэчы, гэта адбылося без дазволу кіраўніцтва Віленскага універсітэта, які аплачваў Ваньковічу ягонае пражыванне ў Пецярбурзе). Жонка мастака, па словах сучаснікаў, валодала "дзіўнай рафаэлеўскай прыгажосцю"[1]. Яна была добрай гаспадыняй і клапатлівай маці. Пра гэта сведчыць сам Ваньковіч у завяшчанні: "Упэўнены, што жонка мая, як сапраўдная маці, усіх сваіх дзетак аднолькава любіць і не зробіць выключэння нікому — ці па розніцы полу, ці па асаблівай прыцягальнасці." І далей: "Таксама ўпэўнены, што жонка мая накіруе дзетак нашых на карысныя для іх заняткі, навучыць спраўляцца з рознымі цяжкасцямі ў жыцці, навуцы і творчасці, не пашкадуе на іх адукацыю грошай дзеля аплаты ўсякага роду настаўнікаў". Такім чынам, роўнасць паміж роднымі і любоў да працы — вось той галоўны "запавет", які пакінуў Валенцій Ваньковіч сваім дзецям. Разам з тым мастак дадае: "Неабходна адзначыць, што калі б жонка мая выйшла замуж паўторна — то забяспечэннем дзетак займацца ўжо не магла б. Тады (хоць спадзяюся, што гэтага не адбудзецца) — ад усякага фундушу ёй адмовіць".

У сваім завяшчанні Валенцій Ваньковіч паўстае перад намі даволі высакародным чалавекам. Ён згадвае, што абавязваўся перад роднымі выплачваць бацьку, Мельхіёру Ваньковічу, штогод па 100 рублёў. Не пакідае без увагі і вернага памочніка свайго Міхайлу Рагозу. (Як стала вядома з завяшчання, гэты чалавек дапамагаў Ваньковічу ў вядзенні гаспадаркі.) Яму мастак загадвае за шэсць гадоў добрай працы выдаць, акрамя жалавання, 100 чырвонцаў. Ваньковіч не забыў нават сваіх прыгонных сялян. Дзеля дапамогі ім ён загадвае сваёй жонцы на працягу дзесяці гадоў выплачваць сялянам па 100 рублёў, “каб не пакінуць дзецям сваім маёнтка знішчанага...”. Як не прыгадаць тут словы В.Смакоўскага, які характарызуе Ваньковіча як чалавека “вялікай дабрыні сардэчнай, які... такім быў, што не толькі карціны свае, па большай частцы, бясплатныя рабіў, але нават узнагароды, якія меў, ці тым, хто прасіў яго, ці тым, хто меў патрэбу, шчодрай рукой раздаваў; прыблізна такім чынам большую частку сваіх уласных сродкаў для бедных рассыпаў”[2].

У завяшчанні мастака звяртаюць на сябе ўвагу словы пра “каштоўныя зборы аматарскай мэты”. Верагодна, Ваньковіч меў на ўвазе рэчы, сабраныя ім як калекцыянерам. На ўсякі выпадак (у сэнсе, калі спатрэбіцца прадаваць іх) мастак называе цану, напалову ніжэйшую, чым яны яму першапачаткова каштавалі. Гэта: “абраз трох Каралёў (Богаяўленне Гасподняе) — 1500 рублёў, абраз Мадонны з рыбкай — 1000 рублёў, абраз на медзі Божай Маці з дзіцем — 300 рублёў, скрыпка Страдывары — 400 рублёў, партрэт Епіскапа Галандскай Акадэміі — 100 рублёў, пісталеты Кухенрэйтара — 80 рублёў”.

Між іншым, мастак называе і свае творы: пейзажы, узоры (відаць, акадэмічныя працы) і “невялікай каштоўнасці абразы”, — Ваньковіч заўсёды вельмі патрабавальна ставіўся да сваёй працы. Мастак загадвае не прадаваць яго творы і нават не выносіць іх з дому, захоўваць у парадку і чысціні. Бо хоць, як ён піша, “рэчы гэтыя не маюць матэрыяльнай каштоўнасці, але для справы выхавання дзяцей паслужыць могуць”.

Валенцій Ваньковіч прызначае трох апекуноў (Караля Ваньковіча, Паўла Міпучыца і Караля Данброўскага), а на выпадак адсутнасці каго з іх — Рамана Рагоўскага, харунжага Ігуменскага павета (даўняга знаёмца іх сям’і). Мастак просіць апекуноў выканаць духоўнае завяшчанне і не пакінуць без дапамогі яго ных родных.

У канцы завяшчання Валенцій Ваньковіч звяртаецца да жонкі сваёй, Анелі з Растоцкіх Ваньковічавай, са словамі, поўнымі цеплыні і ўдзячнасці: “Даражэнькая жонка мая, адзіная сэрца майго сяброўка, з якой па каханню ажаніўся і якую да дабрабыту прывесці жадаў, прабачайце, калі чым у жыцці крыўду нанёс...”

Завяшчанне было напісана ў Бабрыкаўшчызне, прысутнічалі два сведкі: віленскі межавы рэгент Міхаіл Пілецкі і губернскі сакратар Венядзікт Турскі.

У 1842 годзе Валенцій Ваньковіч нечакана памёр у Парыжы. Смерць мастака дагэтуль пакрытая тайнай невядомасці. Некаторыя лічылі В.Ваньковіча “ахвярай Тавяньскага”[3]. Прызначаны мастаком “Справы Божай” (тайная арганізацыя тавяністаў у Парыжы), В.Ваньковіч быў цалкам падпарадкаваны Анджэю Тавяньскаму, пад ягоную дыктоўку ствараў свае карціны (вобразы для якіх містык знаходзіў, між іншым, у сваіх духоўных “візіях”). Існуе версія, што Тавяньскі прадказаў Ваньковічу дзень ягонай смерці. Нездарма мастак памёр у той самы дзень, што і нарадзіўся (12 мая). Усё гэта ставіць шмат пытанняў, адказаць на якія мы яшчэ павінны.

Сёння, напярэдадні 200-годдзя з дня нараджэння Валенція Ваньковіча, трэба нагадаць, што Ваньковіч уяўляў сабою тып мастака, які ўсяго сябе аддаваў мастацтву. Збоку ён здаваўся занадта ганарлівым і нястрыманым. Але на самай справе вельмі патрабавальны да сябе, мастак гэтак жа патрабавальна ставіўся і да іншых. Такому чалавеку цяжка было ў штодзённым жыцці правінцыі. Ён вырваўся адтуль... Але першае падарожжа Валенція Ваньковіча за мяжу стала ягоным апошнім падарожжам.

---

[1] Morawski St. W Peterburku. 1827—1838. Poznań, 1927. S. 7.

[2] Smokowski W. Walenty Wańkowicz. Athenaeum, 1845. T. VI. S. 126.

[3] Witwicki S. Listy do J.B.Zaleskogo. Lwów, 1901. S. 87.

1 Куточак гасцёўні.
2 У першай экспазіцыйнай зале.
3 Фрагмент духоўнага завяшчання Валенція Ваньковіча.

Переводъ съ Польскаго.
Во имя Отца и Сына и Святаго Духа Аминь! Я Валентій Ваньковичъ, находясь при здравомъ умѣ, и здоровъ тѣломъ, желая имѣніемъ моимъ заблаговременно распорядить на случай могущей приключиться смерти, а потомъ [illegible] благо[illegible] [illegible] и души, оставляю прежде всего [illegible] завѣщательное распоряженіе — Имущество мое [illegible] изъ недвижимаго имѣнія въ [illegible] уѣздѣ [illegible] Степанки Повѣзуцкой, и въ [illegible] уѣздѣ [illegible] Дубье и Цимоширчина; при концѣ [illegible] душъ, въ числѣ [illegible] душъ [illegible] Повѣзуцкой (Степанки [illegible]) — а также изъ движимаго имущества по обязательствамъ въ [illegible] рублей серебромъ, именно у брата моего Карла Ваньковича 1000 рублей серебромъ, и у Князя Александра Радзивилла Антоновскаго серебромъ 1500 рублей, и золотомъ 500 червонцевъ, а также [illegible]

ЦѢНА 30 КОП. СЕРЕБРОМЪ

З Багданава – у вялікі свет

Валянціна ТРЫГУБОВІЧ

У лістападзе 1999 – лютым 2000 года ў Беластоку (Польшча), у Музеі скульптуры Альфонса Карнага, працавала выстава твораў Фердынанда Рушчыца. Творы для экспазіцыі пазычылі 16 музеяў і ўстаноў Польшчы, прыватныя калекцыянеры і нашчадкі слыннага мастака. У трох музейных залах былі паказаны жывапісныя работы, акварэлі, гуашы, эскізы тэатральных дэкарацый, кнігі, часопісы, праграмкі, паштовыя маркі, значкі і шмат што іншае, да вырабу чаго меў непасрэднае дачыненне Фердынанд Рушчыц. Выстава выклікала цікавасць у наведвальнікаў і працавала даўжэй запланаванага часу. Быў выдадзены (на сродкі спонсараў) грунтоўны, змястоўны каталог, уступныя артыкулы для якога напісалі ініцыятар і арганізатар выставы Цэзары Шыманюк і сын слыннага мастака Эдвард Рушчыц.

З вялікай цікавасцю агледзала я выставу Фердынанда Рушчыца і шчыра ўдзячная супрацоўніцам Музея Альфонса Карнага, якія дазволілі гэта зрабіць, хоць дзень, калі я трапіла ў Беласток, быў у музеі выхадны.

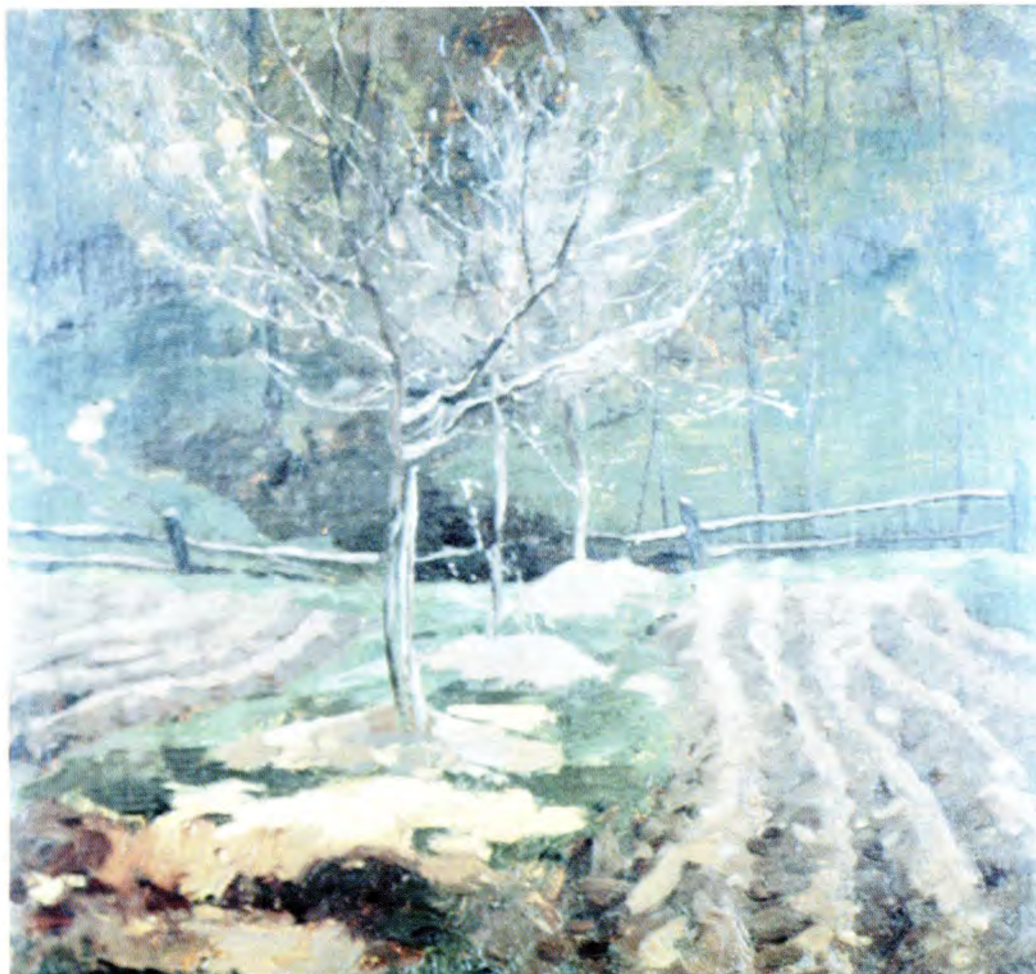
У зале жывапісу пераважалі краявіды, невялікія па памерах, як бы занатаваныя для нашчадкаў (усіх нас, хто жыве і любуецца імі сёння) куточкі любай сэрцу мастака Зямлі, Прыроды. Здаецца, тыя самыя матывы – вясна, заснежаны бераг рэчкі, вечар – пішуць і сучасныя беларускія мастакі рэалістычнага кірунку. Але зусім іншы настрой, іншае духоўнае напаўненне пачулася мне ў Рушчыцавых пейзажах. Нейкая жыццёвая стабільнасць, спакой, радаснае ўспрыманне навакольнага свету. Пры тым, што колеравая гама – стрыманая, нягучная – дыктуецца рэчаіснасцю: вось пацямнелыя ад часу і атмасфернага ўздзеяння драўляныя сцэны касцёла, бурая зямля, якая толькі што вызвалілася ад снегу, таямнічая сінь вечаровай рэчкі... У гэтых фарбах, у слядах пэндзля, якія трымала амаль сто гадоў назад рука таленавітага чалавека, засталіся занатаванымі яго думкі і мроі. Ён любіў жыццё, бачыў ягоную загадкавасць, неспасцігальнасць, імкнуўся разгадаць нейкія сакрэты... Ён прагнуў гармоніі і быў гатовы на цяжкую працу дзеля яе. Гэта жывапіс шчаслівага чалавека, які жыве на памежжы стагоддзяў і яшчэ нічога не ведае пра блізкую сусветную вайну, рэвалюцыйную ліхаманку і руйнаванне ёю ўсяго традыцыйнага ладу жыцця.

Графічныя творы, паказаныя на выставе, належаць пераважна да пазнейшага часу. Тут больш культурніцкіх, грамадскіх парыванняў, ахвярнага служэння народу, нацыянальнай ідэі. Вокладкі кніжак, ілюстрацыі для часопісаў, эскізы для тэатральных пастановак... На кожную віньетку пазіраеш з прыемнасцю: артыстычна, дасканала, з любоўю зроблена. Мяняўся свет, і мастак разам з ім. Ён імкнуўся зрабіць максімум магчымага ў тых жыццёвых варунках, у якіх апынаўся. Уяўляю, колькі клопату і перажыванняў зведаў слынны мастак пры аднаўленні ў 1919 годзе Віленскага універсітэта, закрытага пасля паўстання 1830 года. Адчуваецца, што яго цікавілі не толькі навучальныя праграмы. Хацелася, каб дасканала выглядаў кожны “крок”, каб у гэтым храме навукі і мастацтва ўсё было эстэтычна завяршана і прывабна. Таму вялікі Рушчыц сам малюе эскіз доктарскай мантыі, узор штандара для універсітэта.

Прыгадваю, што сярод многіх удзячных вучняў Фердынанда Рушчыца ў Віленскім універсітэце былі Пётра Сергіевіч і Міхась Сеўрук, таленавітыя мастакі з акрэсленай беларускай свядомасцю. А як сам прафесар ставіўся да зямлі, на якой нарадзіўся і вырас, да абуджанай XX стагоддзем беларускай нацыі? У польскай літаратуры ён адназначна падаецца як мастак польскі, у сучаснай Вільні яго таксама лічаць сваім, а беларускіх публікацый пра мастака і ягоную творчасць так мала, што

1

1 Мост зімою. Алей, 1901. 41,5x44,8. Сілезскі музей у Катавіцах.
2 Прадвесне. Алей, 1900. 41,5x44,8. Сілезскі музей у Катавіцах.
3 Дом у Багданаве. Алей, 1901. 43x50. Любельскі музей.
4 Касцёл у Багданаве. Алей, 1900. 42x47. Нацыянальны музей у Кракаве.
5 Краявід (Ручай). Алей, 1900. 29,4x44,4. Нацыянальны музей у Кракаве.



2



3

доказнай пазіцыі пакуль проста не існуе. Хоць усе, натуральна, ведаюць: нарадзіўся ў сямейным маёнтку Багданава (цяпер Валожынскі раён, Рэспубліка Беларусь) 10 снежня 1870 года, шмат і захоплена маляваў навакольныя краявіды, вучыўся ў Пецярбурзе, пісаў мора ў Крыме і на Балтыцы, працаваў у Вільні, Варшаве, Кракаве, а завяршыў свой жыццёвы шлях 30 кастрычніка 1936 года ў тым самым Багданаве, дзе старыя могілкі, дзякуй Богу, зберагліся па сёння. Ёсць шмат сведчанняў глыбокай прыхільнасці мастака да мясцін, дзе ён узгадаваўся і якія ўславіў сваёй творчасцю, яго шчырых дачыненняў з людзьмі, што жылі побач. "Тутэйшую гаворку" ў сям'і не толькі разумелі, але і карысталіся ёю пры патрэбе. Магу засведчыць, што Барбара Рушчыц, дачка мастака, дагэтуль яе памятае.

Творы Фердынанда Рушчыца беражліва захоўваюцца музеямі, калекцыянерамі і сямейнікамі, пераважна – у Польшчы. У Беларусі ёсць толькі адно палатно ў Нацыянальным мастацкім музеі ды пара малюнкаў у ягонай філіі ў Гальшанах. Малюнкі – падарунак сям'і Рушчыцаў.

Да сёлетняй гадавіны мастака і выставу зрабіць няма з чаго, а суседзі, трэба думаць, не паспяшаюцца падзяліцца тым, што маюць. Ды ніхто і не рупіўся пра гэта належным чынам, хоць нейкія спробы кантактаў, ведаю, былі. На жаль, у нашай краіне пакуль што не ўмеюць шанаваць славутых землякоў і ганарыцца іх унёскам у сусветную культуру.

А выстава ў Беластоку была адной з шэрага тых імпрэзаў, якія ладзіць грамадскасць Польшчы да гадавіны слыннага мастака.

"Прыгажосць ёсць паўсюль"

З артыкула Цэзары Шыманюка, змешчанага ў каталогу

... Наступнай (чарговай) тэмай Фердынанда Рушчыца быў пейзаж бацькаўшчыны – Багданава, у якім мастак асталяваўся пасля заканчэння вучобы. З навакольнай прыродай ён адчуваў сябе цалкам паядналым, звязаным нейкім адмысловым чынам. Яму не трэба было шукаць тэмаў для сваіх работ. Яны былі навокал. Ён бачыў іх у кожным фрагменце краявіду: у вузкай ручаіне, якая віецца сярод дрэваў, у драўляным мастку, змайстраваным мясцовым цесляром, у заснежаным вясковым гумне, у бурых скібах заоранай зямлі ці ў клубяністых навальнічных хмарах.

Ён меў некалькі ўлюбёных матываў, да якіх ахвотна вяртаўся і якія ўвасабляў у розную пару дня і года, кожнага разу адкрываючы ў іх нешта новае. Гэта былі стары драўляны млын у Даўкневічах, касцёлы ў Багданаве і Вішневе, "роднае гняздо" (так ён называў пабудаваную з лістоўніцы ў XVII стагоддзі сядзібу Рушчыцаў), так званы "мур" – мураваны будынак побач з сядзібай, у якім размяшчалася майстэрня мастака.

Палотны, якія ствараў Рушчыц, уяўляюць своеасаблівы род алейнага жывапісу і адметную стылізацыю. Часта яго натхняла японскае мастацтва, што можна заўважыць у шматлікіх ягоных работах з перспектывай "з птушынага палёту". Найбольшы, аднак, уплыў на ягоную творчасць меў рэалізм, які ён пасвойму інтэрпрэтаваў. Ён не імкнуўся адлюстраваць усё, што той або іншы краявід у сабе меў. Адыходзіў ад шырокай перспектывы, канцэнтруючы сваю ўвагу толькі на абраным фрагменце. Маляваў шырока, энергічна, кладучы тоўстыя пласты фарбы. Аддаваў перавагу цёмнай, суровай і "цяжкой" танальнасці, што ўзмацняла эфект твора, уводзячы атмасферу меланхоліі, пагрозы, небяспекі.

Найбольш любіў ён раннюю вясну, час, калі ўся прырода абуджалася з зімовага сну. Вясна набывала ў ягоных творах розныя постаці: раз то быў набрынялы вадою снег, які ссоўваўся з пахілых берагоў ракі, іншым разам – голыя, яшчэ без лісця дрэвы, што адкідаюць доўгі цень.

Калі ў 1908 годзе ён прыбыў у Вільню, дык жывапісную творчасць ужо фактычна пакінуў і нічога значнага ў гэтым сэнсе ўжо не стварыў. Але гэта не азначала, што ён кінуў працаваць і паказваць людзям красу. Для Рушчыца Вільня была найпрыгажэй-



4



5



6 Вечар. Вілейка. Алей, 1990. 165x111. Музей літаратуры імя Адама Міцкевіча ў Варшаве.

шым горадам ІІ Рэчы Паспалітай, горадам наскрозь польскім, з шматвекавымі гісторыяй, культурай, традыцыямі і звычаямі. Ён асеў у Вільні не толькі дзеля таго, каб у ёй жыць, але і каб ёй служыць. Свой талент, асобу і сэрца ён аддаў гораду над Віліяй і Вілейкай і ягоным жыхарам. Тварыў "мастацтва для людзей". Імкнуўся, каб пачуццё прыгажосці спадарожнічала насельнікам Вільні на кожным кроку. Рабіў графічныя праекты для выдавецтваў, праектаваў значкі, праграмы, запрашэнні, віньеткі, упрыгажэнні... Не шкадаваў часу, намаганняў, а здаралася, і ўласных сродкаў, абы толькі праект, ім запланаваны, зрэалізаваўся на належным узроўні.

* * *

З артыкула Эдварда Рушчыца, змешчанага ў каталогу

"... Фердынанд Рушчыц, – як пісаў колькі гадоў таму гісторык мастацтва прафесар Ежы Рэмер, – належаў да пакалення тых польскіх мастакоў, якія творчасцю дамагліся незалежнасці польскага мастацтва. Атрыманая ў спадчыну ад продкаў рыцарская павіннасць – служба роднай зямлі і культуры – стала фундаментам ягонай творчасці, а таксама пераканальнай і мацавальнай сілай для грамадства, у якім ён жыў і тварыў. Творчасць Рушчыца была на ўсходніх землях Рэчы Паспалітай сведчаннем, што Польшча жыве і жыве яе заходнееўрапейская культура".

Літаратар Здзіслаў Кляшчыньскі так пісаў пра Рушчыца: "Плаваў пад ветразямі па вялікіх водах еўрапейскай славы, здабываў медалі і адзнакі, але праз гады яго зачаравала Вільня. Пэўнага дня ён сказаў з усмешкаю, парафразуючы знакаміты выраз Генрыха IV: "Калі Парыж быў варты імшы – Вільня вартая жыцця", – і асеў у Вільні назаўсёды. Не было з таго часу ніякай, літаральна ніякай мастацкай імпрэзы, ніякай культурнай акцыі, ніякай грамадскай працы, у якой не былі б адзначаны ўдзел знакамітага мастака і ягоная ільвіная хватка. (...) Людзі спачатку не разумелі. Ламалі галаву, навошта гэты вялікі мастак, аўтар "Зямлі" і "Nec mergitur" ("Непатапляльнае" – **Рэд.**) і стольких-стольких іншых палотнаў, клапоціцца пра друкаванне тэатральных афішаў, малюе віньеткі, праектуе вокладкі, мэблю, арнаменты – вохці мне, нават карнавальныя касцюмы? Навошта гэты выдатны пейзажыст з нештодзённым успрыманнем малюе ў неапаленым віленскім цырку – тады тэатры – тэатральныя дэкарацыі? З часам зразумелі, што Рушчыц як добры сын сваёй зямлі, як сапраўдны энтузіяст, а таксама як глыбокі мастак робіць толькі тое, што, уласна кажучы, кожны рабіць павінен: ён сплачвае доўг бацькаўшчыне".

Вызваленне Вільні ад бальшавіцкай акупацыі ў красавіку 1919 года дало магчымасць групе людзей працягваць працу па ўваскрашэнню Віленскага універсітэта, закрытага царскімі ўладамі ў 1832 годзе – амаль 90 гадоў таму. У склад арганізаванага тады 11-асобавага Выканаўчага камітэта па адбудове універсітэта ўвайшоў і Рушчыц. Былі створаны ўмовы, якія дазволілі праз няпоўныя пяць месяцаў, 11 кастрычніка 1919 года, зноў адкрыць універсітэт, які з гэтага часу пачаў звацца Універсітэтам Стэфана Баторыя. Уваскрэслы універсітэт меў шэсць аддзяленняў, у тым ліку аддзяленне прыгожых мастацтваў, безумоўным ініцыятарам і стваральнікам якога быў Фердынанд Рушчыц.

Пераклад з польскай мовы Галіны Більдзюкевіч.

Механіка тэлевізійных навінаў*

Максім ЖБАНКОЎ

Спецыфіку тэленавінаў мы разгледзім на грунце па-ранейшаму актуальных ідэяў бацькоўзаснавальнікаў сацыялогіі навінаў Уолтэра Ліпмана (Walter Lippman) і Роберта Парка (Robert Park).

Згодна Уолтэру Ліпману, збор навінаў для распаўсюджвання праз сродкі мас-медыя "ёсць пошук аб'ектыўна яснага сігнала, які пазначае падзею" (Цыт. па: Dennis McQuail. Mass Communication Theory. An Introduction. L., 1994. P. 234). Навіны пры гэтым разумеюцца не як люстэрка сацыяльных стасункаў і абставінаў, але як "рэпартаж пра іх асобныя аспекты, якія гучна заявілі пра сябе". (Там сама). Адсюль вынікае, што журналісцкая праца заключаецца найперш у пошуку падзеяў у судах, бальніцах, паліцэйскіх участках і г. д. Асноўная мэта — даць спажыўцу **праўдзівыя звесткі пра тое, што адбываецца вакол яго.** Мас-медыя – як вочы і вушы шараговага грамадзяніна: "Вас там не было, але мы пра ўсё вам раскажам". Падобнае разуменне працы з навінамі можна праілюстраваць наступнай схемай:

падзея — крытэрыі навінаў — рэпартаж — зацікаўленасць спажыўца.

Для Роберта Парка на першае месца выходзіць сацыяльна-нарматыўная роля навінаў. Парк аналізуе якасці гэтага блока ў параўнанні з такой формай сацыяльнай інфармацыі, як гісторыя. Калі гісторыя — гэта "веданне пра...", а ўласная прысутнасць — "суаднесенасць з...", то навіны, паводле Парка, знаходзяцца недзе пасярэдзіне. Сваё разуменне сутнасці навінаў Парк выказаў у шэрагу наступных сцвярджэнняў:

— Навіны мінучыя. Кожная сенсацыя жыве да той пары, пакуль яе не зменіць іншая.

— Навіны бессістэмныя. Кожны збор навінаў ёсць набор дыскрэтных тэкстаў. Свет у люстэрку навінаў — шэраг вырваных з агульнага патоку падзеяў. Навіны — гэта сляды падзеяў. Інтэрпрэтацыя — не справа навінаў.

— Навіны актуальныя, гэта аповед пра тое, што адбываецца ці мусіць адбыцца.

— Каб зрабіцца навіной, падзея мусіць быць нязвыклай ці нечаканай. Гэта куды больш істотна, чым "значнасць" падзеі.

— Эфект паведамлення вызначаецца таксама і ягоным месцам у структуры інфармацыйнага блока. Навіны на першай паласе газеты заўсёды кідаюцца ў вочы.

— Навіны прыцягваюць увагу і фарміруюць стаўленне да сябе. Веданне пра сутнасць падзеяў — за межамі навінаў.

— Навіны прадказальныя. Гэта люстэрка грамадскіх спадзяванняў, складзеных учарашнімі паведамленнямі. "Дайце народу тое, чаго ён жадае". Навіны залежаць ад зацікаўленняў грамадства. Яны — слугі, а не настаўнікі натоўпу.

Пры падобнай трактоўцы праца з навінамі разгортваецца па крыху іншай схеме, чым схема Уолтэра Ліпмана, а менавіта: зацікаўленасць (спажыўца/заказчыка) — крытэрыі навінаў — падзея — рэпартаж.

Такім чынам, са сцэнаграмы "дзён нашага жыцця" ў іх найбольш яркіх праявах блокі навінаў масмедыя ператвараюцца ў "навіны па заказу", своечасовую падачу заказанага інфармацыйнага блока.

Відавочна, што абодва згаданыя падыходы адрозніваюцца прынцыпова рознымі зыходнымі пасылкамі. Ліпман бачыць навіны як "відушчае вока", якое назірае за светам падзеяў аднекуль зверху і прасвятляе іхнюю сутнасць. У Парка зусім іншы вобраз: **навіны як рызыкоўная гульня са спадзяваннямі спажыўца, штукарства расфарбоўкі банальнай штодзённасці.** Такім вобразам цяжка захапляцца, але так яно ёсць насамрэч. Можна адно саркастычна канстатаваць, як гэта зрабіла вучаніца Парка Хэлен Мак Джыл (Helen McGill), калі заўважыла, што газеты набылі кштальт бульварнай літаратуры, наследуючы канонам то меладрамы, то паліцэйскага рамана, то палітычнага памфлета (op.cit. P. 186).

Разгортваючы тэарэтычныя высновы Ліпмана і Парка, амерыканскі даследчык Уорэн Брыд (Waren Breed) сфармуляваў наступныя асноўныя апазіцыі працы з навінамі: навіны супраць ісціны (неабходнасць надання інфармацыі "таварнага" выгляду), складанасць супраць прастаты ("палявая" і "тэлефонна-архіўная" мадэлі збору матэрыялу), інфармацыя супраць зацікаўленняў спажыўца (спажыўца трэба не "нагружаць", а забаўляць). Усе вышэйпрыведзеныя выказванні стасуюцца і да тэлевізійнага інфармацыйнага поля. Інфармацыйны тэкст фарміруецца двума асноўнымі складнікамі: вербальным і візуальным. Пры гэтым, як паказваюць сучасныя даследаванні па псіхалогіі ўспрымання, 69% інфармацыі счытваецца гледачом з экрана тэлевізара менавіта візуальна. Іншымі словамі, тэлеглядач спачатку глядзіць, а ўжо потым слухае.

Аналізуючы самыя істотныя моманты працы ТБ, М. Маклюэн адзначае досыць цікавую асаблівасць: "Тэлебачанню больш пасуюць перадачы таго, што адбываецца непасрэдна цяпер, чым папярэдне афармленыя, выверaныя па сэнсу паведамленні" (op.cit. P. 168). Асноўная ідэя Маклюэна фармулюецца наступным чынам: адназначнае паведамленне не тое што не падыходзіць для тэлебачання, хутчэй яно проста яму нецікавае, боператварае паведамленне ў "прымітыўнае вербальнае пасланне", у газету. Яно як бы не дае магчымасці карыстацца тымі выйгрышнымі магчымасцямі, якія можа даць тэлебачанне як адмысловы канал камунікацыі. Гэта значыць, што ў даным выпадку нас цікавіць не столькі хуткасць перадачы паведамлення, колькі яго "неааформлены" характар, з чаго вынікае, што перад намі рэальная падзея, а не расповед пра яе.

Трэба таксама ўлічваць, што вербальны тэкст падлягае рацыянальнаму асэнсаванню адрасатам у значна большай меры, чым візуальны. Таму можна сцвярджаць, што інфармацыйны тэлетэкст валодае

* Тэкст напісаны па матывах лекцыі "Тэлебачанне як машына сэнсаў", прачытанай аўтарам у Беларускім калегіуме.

высокай ступенню ўздзеяння менавіта ў якасці пэўнага "відовішча", а не "разумнай прамовы". Вось тыповыя прыклады: Ельцын на танку, Клінтан грае на саксафоне, Лукашэнка выступае на селектарнай нарадзе. Менавіта такія яркія "карцінкі" ствараюць масавыя настроі куды больш паспяхова, чым разумныя прамовы Яўлінскага або Лябедзькі.

Тэлекарцінка будуецца па пэўных правілах, і асноўныя з іх – што паказваць і як паказваць. У залежнасці ад атрыманага даручэння здымачная група можа выбраць выйгрышны ці, наадварот, адмоўны канкрэтны персанаж, яго ўдалае ці недарэчнае выказванне. Апытанне тэлеаператараў засведчыла, што франтальныя здымкі на ўзроўні вачэй выклікаюць сімпатыю, ствараюць уражанне спакою і непасрэднасці. А здымкі зверху (перспектыва "птушынага палёту") ці знізу (перспектыва "жабкі") абуджаюць антыпатыю, фарміруюць уражанне слабасці, спустошанасці. (Ноэль-Нойман Э. Общественное мнение. Открытие спирали молчания. М., 1996. С. 232–236). Гэтаксама даследаваўся эфект паказу публікі на тэлеэкране, з чаго былі атрыманыя наступныя вынікі: "Пры экраннай трансляцыі рэакцыі публікі вырашальнае значэнне мае выбар адпаведнага ракурсу — своеасаблівай "карцінкі", з дапамогай якой можна ўзмацніць ці паслабіць уражанне (да прыкладу, эфект апладысментаў). Можна даць агульны план публікі, вылучыць нейкую яе частку, невялікія групы ці асобныя твары. Пры дапамозе простых прыёмаў можна паказаць некалькі чалавек як масу, а натоўп – як некалькі чалавек. Чым больш людзей на экране, тым слабейшае ўражанне, чым менш людзей у "карцінцы", тым больш інтэнсіўнае ўражанне" (Там сама. С. 234).

І яшчэ адна істотная выснова: палітык "у кадры" стварае адмоўнае ўражанне, калі размаўляе з журналістам супрацьлеглай палітычнай арыентацыі, паколькі ў такім выпадку экран дэманструе адчужанасць: вочы, якія пазбягаюць сумоўніка, напружаная пластыка. А калі да таго ж ёсць задача паказаць палітыка ў адмоўным ракурсе, аператар мэтаскіравана фіксуе непрывабныя для гледача асаблівасці мімікі і жэстаў.

Дадатковыя фарбы прыўносіць агучванне. Згадаем іранічны, "а ля Ром" каментар у "Обыкновенном президенте" і жорстка-агрэсіўны тэкст "Детей лжи". У абодвух выпадках закадравы голас "вучыў" гледача, як глядзець карцінку, тлумачыў, што трэба бачыць. Вядома, што еўрапейскіх палітыкаў навучаюць прамаўляць не больш за паўтары хвіліны, каб іх не рэдагавалі ў тэлевізійных навінах. Прэзідэнт ЗША Ніксан увогуле выступаў з заявамі, у якіх было не болей за сто словаў, каб прэса не мела магчымасці скажаць прамоўленае ім. З усяго згаданага вынікае, што творчая група, працуючы на краі падзеі, прапануе гледачу не "акно ў жыццё", а "аповед з нагоды здарэння". Апошнім часам менавіта гэты бок вырабу тэлепаведамленняў шырока абмяркоўваецца ў прафесійных колах і прэсе. Гэта датычыцца і так званых "даздымкаў", калі эфектныя кадры ладзяцца па заказу журналістаў дзеючымі асобамі той ці іншай падзеі. Да прыкладу, падчас чачэнскай вайны рускія журналісты маглі прыехаць на месцы баёў і папрасіць салдатаў пастраляць у бок чачэнцаў, каб зрабіць здымкі "стрэлаў у адказ".

Акрамя ўсяго гэтага, існуе інфармацыйная палітыка кожнага канала, якая акрэслівае межы дазволенай праўды. Адна з вядучых расійскіх тэлежурналістаў, Алена Масюк, не тоячыся, кажа: "Мы працуем у кампаніі, якая мае свае правілы гульні. Рэпарцёр мусіць гуляць па гэтых правілах. Ёсць некаторыя рэчы, якія пройдуць на іншым канале, а ў нас не будуць паказаныя ніколі." (Искусство кино. 1999. № 2. С. 95). Аднак наіўны глядач схільны прымаць "карцінку" за рэальнасць, бо прывык верыць убачанаму на ўласныя вочы.

Міфалагічнасць тэлевобраза абумоўліваецца яго выточнай "кіношнасцю", запраграмаванасцю на пэўную рэакцыю. У гэтай сувязі цікава згадаць ідэю рускага філосафа і тэарэтыка мастацтва Паўла Фларэнскага, што кожнае мастацтва стварае сваю ўласную прастору: "Паэзія (і музыка), непасрэдна арганізуючы час, прымушаюць чытача па дадзеных імі загадах уявіць сабе самому, як гэтыя загады здзяйсняюцца на справе. Часта мастак перакладвае пабудову прасторы на чытача ці слухача." (Флоренский П.Д. Анализ пространственности и времени в художественно-изобразительных произведениях. М., 1993. С. 303). У гэтым сэнсе тэлебачанне можа быць названа мастацтвам у квадрацы, паколькі сваё сэнсавае поле яно стварае з чужога матэрыялу, манціруючы не толькі фрагменты рэальнасці, але і культурныя тэксты.

Эфекты вобраз-ікона ўздзейнічае на псіхіку гледача на дарацыянальным узроўні і фарміруе пэўны тып стаўлення да ўбачанага. Пры гэтым стаўленне фарміруецца пры дапамозе яркіх і пазнавальных вобразаў, сапраўднасць якіх глядач у даны момант не здольны праверыць. Праглядаючы інфармацыйныя тэлесюжэты, мы атрымліваем аднаразовыя дозы "інфармацыйнага абслугоўвання", аповеды пра лакальныя падзеі, якія забываюцца на наступны дзень. Але пры частым паўторы адных і тых жа акцэнаў таго, што адбываецца ў розных сюжэтах і з рознай нагоды, гэтыя аднаразовыя ін'екцыі здольныя сфарміраваць трывалы эфект. Тым больш, што міфалагічныя машыны працуюць без перапынку.

Найпрастая машына такога тыпу — інфармацыйная праграма кшталту расійскіх "Вестей" ці ВВС. Падобныя праграмы маюць стабільную структуру, якая, як правіла, уключае наступныя раздзелы:

— застаўка + анонсы сюжэтаў выпуску ("тытульны ліст");
— галоўная тэма ("cover story");
— агляд бягучых падзеяў у краіне;
— агляд бягучых падзеяў за межамі краіны;
— хобі, забавы, культура;
— спорт;
— надвор'е і анонсы наступных выпускаў навінаў.

Гэты нязменны ў прынцыпе набор можа вар'іравацца з гледзішча месца таго ці іншага раздзела ў структуры выпуску, а таксама яго канкрэтнай "начынкі". Зазвычай гэта звязана з сацыяльна-культурнымі традыцыямі, а не з нацыянальна-моўнымі адметнасцямі. Так, напрыклад, параўнальныя даследаванні тэлевізійных навінаў у ЗША і Італіі, што былі праведзеныя групай Хэліна і Манчыні (Hallin and Manchini), паказалі, што тэлеканалы ЗША мала ўвагі надаюць грамадскім ініцыятывам, а ў Італіі асноўная ўвага звернута на дзяржаўныя справы. Пры гэтым амерыканскія інфармацыйныя матэрыялы больш адпавядаюць памкненням аўтараў сюжэтаў адлюстроўваць пазіцыю журналістаў. Італьянскія, наадварот, пераважна выяўляюць пазіцыю гаспадароў таго ці іншага тэлеканала.

Усё гэта адлюстроўвае розныя, гістарычна існуючыя мадэлі стасункаў мас-медыя і ўладных структураў. Характэрна, што для грамадстваў пераходнага тыпу ў прынцыпе натуральная полістылістыка тэлемовы, якая адлюстроўвае змены культурных арыенціраў. Паводле дасціпнай заўвагі Кірыла Разлогава, постсавецкае тэлебачанне падобнае да "Біг-Мака", бо паядноўвае ў рамках сваіх трансляцыяў такія разнародныя з'явы, як: а) падзеі глабальнай поп-культуры (рэклама + шоў + масавае кіно) і культурнага архіва (сусветная кінакласіка, оперныя і балетныя спектаклі і г. д.), спадчына савецкага Цэнтральнага тэлебачання ("Огоньки" і іншыя культасветпраграмы + тэлепубліцыстыка + навіны + тэле і кінафільмы мінулых гадоў) і, урэшце, в) розныя культурныя "гібрыды" і мутацыі тыпу "Намедни, 1961–1999" і "Старых песен о главном" (Разлогов К. Еще раз о культуре, или ТВ как культура // Искусство кино. 1997. № 7, С. 53).

У той жа час паўсюдна фінальным акордам тэленавінаў выступаюць спорт і надвор'е. І гэта не выпадкова. Выпуск навінаў прапаноўвае гледачу па-свойму цэласную мадэль свету, панараму рэальнасці, фарміруючы пэўным чынам эмацыйна нагружаную мазаічную карцінку нашага жыцця. З гэтага, згодна даследаванням Glasgow Media Group, вынікі футбольных гульняў і прагнозы прыродных з'яваў выконваюць ролю своеасаблівага амартызатара, які ў нейкай меры мінімізуе шок ад ваенных канфліктаў, крымінальнай хронікі і палітычных скандалаў. Яны пераключаюць увагу гледача, неўпрыкмет вяртаючы свету вобраз стабільнай і кантралюемай прасторы.

А калі казаць увогуле, то тэлевізійныя інфармацыйныя праграмы ператвараюць жыццё ў матэрыял для вострасюжэтнага аповеду, адважна драматызуючы рэальнасць. Мас-медыя спяшаюцца на свята небяспекі, інтрыгі, выкрыцця. "Галоўны прынцып — гледачу не павінна быць сумна", — раскрывае сваё крэда тая ж Алена Масюк. (Искусство кино. 1999. № 2. С. 95). На гэтым сыходзяцца шляхі журналістаў і гледачоў. Асноўная задача журналіста — прывабіць і ўтрымаць увагу гледача. Глядач шукае чыстых эмоцый — і атрымлівае іх. Тэленавіны становяцца штодзённай забавай, інфармацыйным атракцыёнам.

Міфалагічны характар тэлевізійных навінаў знаходзіць пацвярджэнне ў дэманстрацыі значных, з гледзішча ўлады, падзеяў. Гэта могуць быць візіты, пасяджэнні і да т. п., гэта значыць падзеі, якія прынцыпова не тэлевізійныя, наўсцяж пазбаўленыя яркага візуальнага іміджу. Але менавіта імі ў першую чаргу запоўнены тэленавіны. Яны пастаянна дэманструюць нам існуючую сацыяльную іерархію, нагадваюць пра значнасць пэўных персонаў, пра якія не можа быць ніякай адмоўнай інфармацыі.

Д. Фіск (George Fiske) скарыстоўвае разуменне міфа Раланам Бартам для апісання культурных міфаў, якія транслюе ТБ. Праз гэтыя культурныя міфы мы можам зразумець, да прыкладу, такі феномен, як "армія". Знак першага парадку, выточная адзінка сэнсу, можа паказаць нам звычайнага салдата. Армія ў міфе (а гэта ўжо знак другога парадку, пабудаваны на базе выточных даных) паўстае як "нашыя мужныя хлопцы, сапраўдныя прафесіяналы, якія добра ўзброены і тэхнічна забяспечаны". Калі тэлекамера паказвае нам падзеі з-за спіны салдатаў, то мы глядзім на свет як бы іхнімі вачыма (быццам мы знаходзімся пад іх абаронай), а не нейтральна. Такі тып малявання падзеяў часта скарыстоўваецца ў вестэрнах ці вайсковых фільмах тыпу "Ратаванне радавога Райяна". Гэтае параўнанне зусім не выпадковае. На думку Д.Фіска, "інфармацыйныя паведамленні і мастацкія камунікацыі выкарыстоўваюць блізкія знакі, паколькі яны адсылаюць уяўленне гледача да адных і тых жа міфаў нашай культуры" (Fiske J., Hartley. Reading television. L., 1978. P. 43).

Па дакладнаму вызначэнню Пачэпцава, "наша" армія ў навінах заўсёды рухаецца наперад у вызначаным кірунку да спланаваных пазіцыяў і дэманструе прыклад арганізаванасці і парадку. Вораг, наадварот, як правіла, утойваецца за кадрам. У карцінцы тэленавінаў яму застаюцца дзве ролі: злосна ашчэранага бандыта, абвешанага зброяй, або зніякавелага, разгубленага палоннага дэзерціра.

Тэхнічная забяспечанасць дэманструецца візуальным тэзаўрусам вайны: аўтаматы, бронетранспарцёры, верталёты. Гэтыя візуальныя знакі затым гуртуюцца ў агульны міф пра армію. Але міф пра армію нараджаецца хутчэй не татальна, у адзін момант успрымання, а ў выніку канцэптуальнага руху, калі наша ўвага слізгае паўз ланцужок канцэптаў, з чаго паступова складваецца пэўны тып псіхалагічнай рэакцыі. Д.Фікс адзначае ў якасці істотнай характарыстыкі культурнага міфа яго дынамізм. Складнікі міфа ўвесь час мяняюцца, аднаўляюцца, і медыя-крыніцы адыгрываюць у гэтым значную ролю: "Тэлебачанне пастаянна правярае міфы на рэалістычнасць, увесь час адзначаючы, дзе іх вытлумачальная сіла змяншаецца і ўзнікае неабходнасць змены вобразнага ладу" (op. cit. P. 45).

Пры гэтым, дэманструючы нам адаптаваную, згодна палітыцы тэлеканала і патрабаванням аўдыторыі, карціну рэальнасці, тэлебачанне не фальсіфікуе рэальныя падзеі. Яно толькі **аднабакова** іх тлумачыць, абапіраючыся на эфект уздзеяння прафесійна зробленай "карцінкі". Прычына гэтай аднабаковасці палягае ў выбарачным акцэнтаванні тых ці іншых элементаў свету падзеяў. Сукупнасць візуальных вобразаў стварае як бы сэнсавыя контуры жаданай рэальнасці.

Ангажаванае бачанне здымачнай групы канкрэтнай тэлекампаніі як бы замяняе на пэўны час уласнае бачанне гледача. Зграбна выбудаваная "пад праўду" карцінка дапаўняецца прысутнасцю на экране аўтарытэтнага камунікатара, які прэзентуе матэрыял і служыць гарантам яго сапраўднасці. Такім камунікатарам у залежнасці ад зместу і характару матэрыялу можа быць незалежны журналіст, праўдзівы палітык, бескарыслівы эксперт, прызнаны аўтарытэт з іншай сферы (вялікі Пеле, які рэкламуе каву, ці "арт-дэсант"-96 расійскай папсы ў падтрымку Ельцына) і, нарэшце, "просты" чалавек. Роля камунікатара – у факусаванні ўвагі гледача на канкрэтным тэлематэрыяле і наданні гэтаму матэрыялу статуса выключнай сапраўднасці. Тым самым дасягаецца зніжэнне ўзроўню крытычнасці, і аўдыторыя больш поўна падпадае пад уплыў запланаванага "message".

Сам глядач, захоплены тым, што адбываецца, як правіла, не мае часу заўважыць, як зрабіўся аб'ектам маніпуляцыяў. А між тым інфармацыйныя перадачы засвойваюць новыя формы масавага культуратворства, працуючы то ў жанры тэлерэкламы ("Ах, які ў нас прэзідэнт — актыўны, строгі і справядлівы!"), то ў жанры гераічнага эпасу (хроніка "бітвы за ўраджай"), а то і ў жанры палітычнай правакацыі ("Ім усім плаціць ЦРУ").

Таму нам не пазбегнуць высновы, што межы паміж рознымі жанрамі ТБ досыць умоўныя. Па сутнасці, пераключыўшы канал, мы зноў апынаемся перад чарговай формай міфалагічнай рэальнасці.

А цяпер зірнём на гэтую праблему трохі ў іншым ракурсе: да прыкладу, “мыльная опера”, бясконцая, як штодзённы побыт, распавядае аб прыгодах сваіх персанажаў на мове хатніх гаспадыняў і праз гэта дазваляе цікаўным прастакам віртуальна падглядваць за чужым жыццём. Тэлесерыялы нараджаюць гледача-эксперта, які дасведчаны ва ўсіх перыпетыях сюжэта і атрымлівае задавальненне не толькі ад самога прагляду, але — не меншае, а то і большае — і ад магчымасці абмеркаваць убачанае з іншымі. Так паўстае істотны элемент побытавай інфармацыйнай прасторы, а разам з тым — механізм узнаўлення ўстойлівага набору сацыяльных роляў, што ненавязліва абараняюць status quo (гл. больш падрабязна: Powland Lorimer with Paddy Scannell. Mass Communications. Manchester Univ. Press., 1966).

Цікава, што падкрэслена дэмакратычная “некіношная” кінамова тэлесерыяла знаходзіць свой стылявы працяг і ў “народных” праграмах, падобных на расійскія “Сам сабе рэжысёр”, “Знак якасці” ці “Будка галоснасці”, якія неўпрыкмет перасоўваюцца ад “масавага відовішча” да **“рускай народнай галюцынацыі”**. Беларускі аналаг — “Бархатны сезон”.

Музычнае відэо, арыентаванае на трохі іншага спажыўца (“прасунутую” тэхнамоладзь ці зняможанага жыццём “постсаўка”, выхаванага на расійскай папсе), таксама здзяйсняе функцыю сацыяльнага праграмавання. Напачатку выконваючы ролю рэкламных ролікаў поп-зорак, музычнае відэо досыць хутка сфарміравалася ў адметны жанр, паяднаўшы ў сабе элементы ўласна тэлерэкламы, кіно і відэаарта. Сучасныя кліпы, кароткія мантажныя фільмы, ці “бліц-міфы” – гэта паток вобразаў, сашчэпленых па прынцыпу свабоднай асацыяцыі. Прынцыповая “мазаічнасць” візуальнага тэксту, перагружанасць рознымі эфектамі, высокі тэмп змены планаў, любоў да цытатаў з фільмаў і кінахронік — усё гэта служыць сродкам “перакладу” музыкі на мову вобраза і колеру. Тым больш эфектыўную, што ў даным выпадку задача палягае толькі ў замацаванні пэўнай эмацыянальнай хвалі, якая не патрабуе ні каментараў, ні тлумачэнняў. Звышзадача тут — фарміраванне не перакананняў (як у палітычных праграмах), а стылю жыцця, своеасаблівай харэаграфіі штодзённасці.

У прынцыпе ў мыльнай оперы, палітычнай інфармацыі ці музычным відэо як у комплексным тэксце кожны можа ўбачыць і прачытаць тое, што яму жадаецца. Тэлебачанне — машына па вытворчасці тэкстаў масавага спажывання, а тэкст для масаў прынцыпова шматзначны. Д.Фікс фармулюе гэтую ідэю яшчэ больш дакладна: “Папулярныя тэксты мусяць прапаноўваць не множнасць значэнняў, а множнасць магчымасцяў яго прачытання, мадэляў спажывання... Стратэгіяй тут становіцца вытворчасць кантэксту, у якім людзі хацелі б затрымацца” (op. cit. P. 145).

У цэлым гіпертэкст тэлебачання, што складваецца як з праграмнага “меню” кожнага канала, так і з сукупнасці ўсіх даступных спажыўцу тэлевізійных праграмаў, выступае ў якасці своеасаблівай “карты свету”, па якой заўзятары “блакітнага экрана” арыентуюцца ў сваім штодзённым жыцці. Паводле даных амерыканскага сацыяльнага псіхолага Эліёта Аронсана (Eliot Aronson), у гэтак званых “гледачоў-цяжкавагавікоў”, што глядзяць тэлевізар больш за чатыры гадзіны штодня, і “гледачоў-легкавагавікоў” прынцыпова розныя светапоглядныя ўстаноўкі.

“Гледачы-легкавагавікі” вылучаюцца дынамічнасцю і пазітыўнай арыентацыяй. “Гледачы-цяжкавагавікі”, наадварот, схільныя да паныласці, дагматызму, расавых забабонаў, яны перакананыя, што жанчыны менш развітыя, чым мужчыны. Гэты тып гледачоў лічыць, што ў грамадстве нарастае хваля гвалту, а старыя людзі цяпер жывуць горш, чым дваццаць гадоў назад. “Гледачы-цяжкавагавікі” неадэкватна ацэньваюць рэальную сацыяльную структуру грамадства, перабольшваюць колькасць людзей, якія працуюць дактарамі, адвакатамі і прафесійнымі спартоўцамі (Эллиот Аронсон. Общественное животное. М., 1999. С. 127).

Падобная структура глабальна-светапоглядных арыентацый прама прапарцыянальная частаце візуальных вобразаў у прайм-тайм — вячэрні час, калі тэлеэкран збірае найбольшую аўдыторыю. Сярэднестатыстычны рэжым прайм-тайм паказвае на экране мужчын і жанчын у суадносінах 3:1, пры гэтым жанчыны, як правіла, маладзейшыя за мужчын. Колькасць “экранных” мужчын на прэстыжных пасадах у параўнанні з жанчынамі ў 10 разоў пераўзыходзіць рэальную статыстыку. У тэлерэальнасці дзеці, старыя і “каляровыя” застаюцца на другім плане, а на першыя месцы трапляюць свецкія скандалы і крымінальная хроніка. На гэтай падставе Эліёт Аронсан робіць наступную выснову: **колькасць часу, які глядач праводзіць ля тэлевізара, прама прапарцыянальная ступені памылковасці яго ўяўленняў пра жыццё** (Там сама. С.129).

Разам з тым адзначым, што не трэба супрацьпастаўляць “хлусліваe” тэлебачанне і “праўдзівы” ўласны жыццёвы досвед. Наша штодзённая практычная свядомасць ад пачатку ўключае ў сябе значную колькасць інтуітыўных, вобразна-эмацыянальных ці проста міфалагічных уяўленняў. Размова тут вядзецца пра іншае: трэба пазбаўляцца ілюзіяў наконт безумоўнай праўдзівасці і аб’ектыўнасці ўсяго, што прапануецца нам у фармаце інфармацыйна-аналітычных праграмаў, незалежна ад іх паходжання.

Мы схільныя забывацца, што выслоўе “бачыў сваімі вачыма” зусім не гарантуе аб’ектыўнасці інфармацыі. Жан Бадрыяр дакладна заўважыў: “Экран — гэта вы самі, гэта тэлебачанне глядзіць на вас і працягвае скрозь вас магнітную стужку...” (Бодрийар Ж. Злой демон образов // Искусство кино. 1992. № 6. С. 44.) Тэлебачанне будуе віртуальны свет, які можа быць нашым настаўнікам, суцяшальнікам, нашым прытулкам і нашай пляцоўкай для гульняў. Яно заўсёды гатовае прапанаваць нам ролю гледача, патэнцыйнага персанажа ці нават магчымага аўтара. Сутнасць тэлебачання — вучыць нас бачанню. Узіраючыся ў тэлевізар, спажывец адначасна чытае інфармацыю і інструкцыю па яе ўжыванню, з чаго ў сукупнасці набываецца досвед прачытання любой віртуальнай ці рэальнай падзейнай лініі. Зрэшты, для “запойнага” гледача розніца паміж імі робіцца неістотнай.

Тэлебачанне дзеліцца з намі сваёй суб’ектыўнасцю. Прэтэндуючы на агляд праблемаў свету, яно, па сутнасці, усялякі раз усяго толькі пацвярджае факт свайго ўласнага існавання.

Пераклад з рускай мовы.

Спадніца

Таццяна ВАЛОДЗІНА

Гэтая частка жаночага строю мае сваю “гісторыю” і сваю “паэзію”. У свецкім касцюме яна з’явілася прыблізна ў XIV стагоддзі. Заможныя жанчыны на Беларусі пачалі насіць яе з XV ст., а бяднейшыя яшчэ пазней, калі, па-першае, у сялянскім асяроддзі пачалі распаўсюджвацца мануфактурныя спадніцы гараджанак, а па-другое, адбылася своеасаблівая эвалюцыя старадаўняга фартуха-запаскі: каб утварылася спадніца, дастаткова было злучыць бакавыя кромкі пярэдняга і задняга фартухоў.



Як сцвярджаюць вучоныя-этнографы, дзяўчаты да пятнаццаці гадоў ці нават да вяселля насілі толькі падпаясаную кашулю. Адзенне, якое адпавядала спадніцы, апраналі толькі замужнія жанчыны[1]. Вельмі доўга захоўваўся абрад, звязаны з першым надяваннем на дзяўчыну панёвы. Панёва — гэта папярэдніца спадніцы, той від старадаўняга адзення, якое не мела нават швоў, бо кавалак тканіны проста замацоўваўся на поясе, прыкрываючы цела галоўным чынам ззаду. Абрад праводзілі публічна, ён, відаць, належаў да цыкла святкаванняў, звязаных з паўналеццем моладзі, з пераходам малалетак да катэгорыі дарослых членаў калектыву. У смаленскіх беларусаў падчас гэтага абраду дзяўчына мусіла скакаць па лаўцы са словамі:

Хачу — скачу, хачу — не,
Хачу — пайду, хачу — не.

Маці ішла ўслед са спадніцай ці панёвай у руках і казала:

Уступі, уступі, маё дзіцятка,
у вечны хамут.

І дзяўчына мусіла скочыць з лаўкі ў гэтую спадніцу:

Хачу — уступлю, хачу — не,
Хачу — пайду, хачу — не.

Гэта азначала, што ёй ужо час замуж[2].

Спадніца, як і фартух, хустка, — прадмет выразна полавызначальны, яскравы жаночы сімвал. Народная традыцыя захавала мноства цікавых архаічных рытуалаў і павер’яў, у якіх так ці інакш задзейнічаны гэты элемент строю. Першую спаднічку шылі дзяўчынцы са старой бацькавай кашулі. Зношаную, яе не аддавалі рызнікам, а палілі ў печы[3]. Парадзіха дарыла бабцы-павітусе намітку або паркаль на спадніцу. Даволі нечаканае выкарыстанне спадніцы ў складзе вясельнай абраднасці. “У Гродзенскім павеце пасля прыходу з клеці маладыя сядалі за стол, затым маладая танцавала са свякроўкай, скідваючы з сябе ў час танца спадніцу, звычайна сінюю, і затым дарыла ёй”[4]. У іншых раёнах бралі века дзяжы, клалі на яго суконную спадніцу, а бацька прыносіў

цэлы бохан хлеба, крыху солі і казаў: "Дару цябе, дзіцятка, хлебам-соляй", — і клаў на хлеб грошы[5].

Найвыразней жаночая сімволіка спадніцы выступае ў прыёмах народнай медыцыны, калі праз яе тройчы прасоўвалі перапалоханае дзіця. Гэты рытуал на глыбінным узроўні сімвалічна імітуе сабой нараджэнне, ці, больш дакладна, перанараджэнне дзіцяці, з'яўленне ў новым, здаровым выглядзе. Той жа светапоглядны фон і ў вядомых сёння парадах выціраць адваротным бокам спадніцы сурочанага чалавека. Дарэчы, нявеста ў час вянчання развязвала матузы на спадніцы, каб потым лёгка нарадзіць[6].

Увогуле адзенне служыць матэрыяльным увасабленнем ідэй, якія прыпісваліся і сезону ў цэлым, і асобным святочным датам. Так, своеасаблівымі сімваламі зімы выступалі кажух, рукавіцы і цёплая спадніца — андарак. На Палессі, "выганяючы зіму", старыя рэчы выкідвалі або палілі, а ў прыгаворах гучалі матывы пазбаўлення ад ужо непатрэбнага цёплага адзення:

Ану, зіма, до Крывіцы,
Каб не трэба рукавіцы.
Ану, зіма, до Куляк,
Каб не трэба андарак.
(Івацэвіцкі раён)[7].

Не абышлося і без даволі нечаканых, кур'ёзных прадпісанняў: "Калі хочуць, каб у дзяўчыны падчас танцаў спадніца ўпала, трэба, знайшоўшы косці ад конскай галавы, выврваць траву, якая расце ля зубоў з левага боку. Гэту траву захоўваюць і ў патрэбны момант кідаюць наводмаш"[8].

---

[1] Зеленин Д.К. Восточнославянская этнография. М., 1991. С. 234.
[2] Добровольский В. Смоленский областной словарь. Смоленск, 1914. С. 965.
[3] Никифоровский Н.Я. Простонародные приметы и поверья, суеверные обычаи и обряды... Витебск, 1897. С. 47.
[4] Шейн П.В. Материалы для изучения быта и языка русского населения Северо-Западного края. СПб., 1890. Т. 2. С. 364.
[5] Васелле. Абрад. Мн., 1978. С. 82.
[6] Шейн П.В. Материалы... С. 363.
[7] Агапкина Т.А. "Пришел Вербич — кожуха позычь" // Слово и культура. М., 1998. Т. 2. С. 13.
[8] Зямная дарога ў вырай. Беларускія народныя прыкметы і павер'і. Кн. 3. Уклад. У.Васілевіч. Мн., 1999. С. 133.

2


3


1 Жанчына ў традыцыйным адзенні. Жлобінскі раён, в. Забродддзе.
2 Дзяўчына ў святочным касцюме. Талачынскі раён, в. Мікуліна, пачатак XX ст.
3 Летняе адзенне дзяўчыны. Любанскі раён, в. Замошша, 1930-ыя гады

Пошук у Інтэрнеце

Юрась БАРЫСЕВІЧ

Інтэрнет — гэта новая камунікацыйная тэхналогія, якая мае змяніць нашае жыццё гэткім жа радыкальным чынам, як калісь гэта зрабілі тэлефон і тэлебачанне. Складаецца ён з мільёнаў персанальных камп'ютэраў, злучаных праз тэлефонныя правады і радыёхвалі. Некаторыя статыстыкі прагназуюць, што колькасць карыстальнікаў да канца 2000 г. дасягне мільярда чалавек.

Маткай Інтэрнета была сетка ARPANet, створаная ў 1969 г., падчас "халоднай вайны", навукоўцамі з Пентагона, амерыканскіх універсітэтаў і ваенных заводаў, якім быў патрэбны канал камунікацыі, здольны вытрымаць ракетна-ядзерную атаку. Сетка адразу пачала імкліва расці, бо высветлілася, што гэта вельмі зручны спосаб абмену інфармацыяй. Ужо ў першае дзесяцігоддзе свайго існавання сетка скарыстоўвалася для перасылкі электроннай пошты, завочных канферэнцыяў у рэальным часе і пошуку інфармацыі ў аддаленых базах даных.

Уласна Інтэрнет нарадзіўся ў 1983 г., калі ARPANet ды іншыя злучаныя між сабой сеткі перайшлі на агульны стандарт апрацоўкі інфармацыі TCP/IP. У 1990 г. з'явіўся гіпертэкстуальны стандарт (пратакол) HTLM, які дазволіў перадаваць праз Сетку не толькі тэксты, але і выявы. Старонкі з графікай (веб-сайты), якія можа ствараць кожны карыстальнік, злучаюцца ў гіганцкую віртуальную сетку, названую Сусветным Павуціннем — World Wide Web (WWW). Цяпер словам "Інтэрнет" звычайна называюць фізічную структуру Сеткі — камп'ютэры сервераў і кліентаў, а таксама тэлефонныя лініі паміж імі. Тэрмінам "Web" ("Павуціннe") пазначаюць усю сукупнасць сайтаў — г. зн. інфармацыі, даступнай праз Інтэрнет.

Электронная пошта (e-mail) дазваляе перапісвацца з усімі абанентамі, якія маюць электронны адрас. Можна падпісацца на аўтаматычнае атрыманне свежай інфармацыі на тыя тэмы, якія вас цікавяць.

Карысныя адрасы: *www.coolmail.com* (бясплатныя паштовыя скрынкі), *www.liszt.com* (падпіска на тэматычную інфармацыю).

Сусветнае павуціннe (WWW) — гэта найбольш папулярная частка Інтэрнета. Яна пабудаваная па прынцыпу гіпертэксту — безлічы перакрыжаваных спасылак. На большасці веб-сайтаў некаторыя словы ці фразы ў тэксце напісаны іншым колерам, чым рэшта, або падкрэслены. Калі выбраць курсорам якое-небудзь з гэтых словаў — можна трапіць на іншую старонку з больш падрабязнай інфармацыяй на гэтую тэму. Часам на сайце маюцца клавішы або малюнкі, праз якія таксама можна выйсці ў іншы сайт (курсор ператвараецца на іх у выяву далоні). Падарожжа такім спосабам інтэрнаўты называюць "сёрфінгам".

Колькасць камп'ютэраў, злучаных праз сетку WWW, расце штодня. У 1993 г. было каля 130 веб-сайтаў, а сёння іх — каля 200 мільёнаў. Калі вы ведаеце, як шукаць, то можаце знайсці тут (прынамсі, на англійскай мове) амаль любую патрэбную інфармацыю. На многіх сайтах яна бясплатная. Тут ёсць усё: тэксты класічных кніг, камп'ютэрныя гульні, здымкі і карціны на любую тэму, фінансавыя справаздачы прадпрымальнікаў і г. д.

Карысныя адрасы: *www.facstaff.bucknell.edu/rbeard/diction.html* (слоўнікі), *www.expediamaps.com* (геаграфічныя карты), *www.reuters.com/news, http://news.bbc.com.uk/, www.ap.org/index.html, www.upi.com, www.cnn.com, www.afp.com* (навіны), *www.svaboda.org, www.open by, http://press.net.by* (беларускія навіны).

Newsgroups — гэта дыскусіі па тых ці іншых праблемах: выступы дасылаюцца на цэнтральны веб-сайт, а адтуль распаўсюджваюцца сярод іншых удзельнікаў праз Usenet — сусветную сетку дыскусійных гурткоў, якая працуе паводле пратакола NNTP. Усе Newsgroups будуюцца ў іерархічным парадку: першыя літары ў назве адпавядаюць асноўнай тэме, а наступныя — падтэмам, якія могуць мець шмат узроўняў. Вось некаторыя асноўныя тэмы: news (навіны), rec (адпачынак), sci (навука), comp (камп'ютэры) і г. д. Тыя, хто жадае далучыцца да пэўнай групы, павінны спачатку засвоіць "нэтыкет" — правілы паводзінаў у дыскусіях (іх можна знайсці на браўзеры). Некаторыя newsgroups маюць абранага ўдзельнікамі мадэратара, які вырашае, якія з дасланых матэрыялаў публікаваць, а якія — не.

Карысны адрас: *www.dejanews.com*

Электронны гандаль. Праз Інтэрнет можна замовіць практычна любы тавар з усяго свету. Кошты часта ніжэйшыя, чым у звычайнай краме. Чакаецца, што ў ЗША закупы праз Інтэрнет да 2010 г. дасягнуць чвэрці ўсяго гандлёвага абароту (электроннай поштай людзі там ужо карыстаюцца часцей, чым звычайнай).

Карысныя адрасы: *www.amazon.com* (кнігі, музыка, відэо), *www.dainova.minsk.by* (камп'ютэры).

Усе неамерыканскія інтэрнэтаўскія адрасы маюць напрыканцы дзве-тры літары, адпаведныя краіне паходжання (напрыклад, *fr* = Францыя, *de* = Германія, *ru* = Расія і г. д.). Коды краінаў можна знайсці на сайце *http://net.gurus.com/countries.* Трэба ўлічваць, што ўладальнік старонкі, зарэгістраванай, напрыклад, у Вялікабрытаніі (uk), не абавязкова жыве ў гэтай краіне: ён проста можа карыстацца паслугамі брытанскага сервера. Амерыканскія адрасы сваімі канчаткамі паказваюць на род занятказў уладальніка:

.gov — урадавая ўстанова,
.com — фірма або прыватная асоба,
.mil — вайскоўцы,
.net — сеткавыя паслугі,
.edu — навучальная ўстанова,
.int — міжнародная арганізацыя,
.org — некамерцыйная ўстанова.

Як шукаць інфармацыю

Існуе некалькі спосабаў пошуку. Пачаткоўцы звычайна проста карыстаюцца сваім браўзерам Netscape Navigator або Microsoft Internet Explorer

(пры патрэбе можна пашырыць ягоныя функцыі, зазірнуўшы ў супермаркет бясплатнага праграмнага забеспячэння па адрасу: *www.shareware.com.* Вы набіраеце адрас пошукавай машыны (напрыклад, Yahoo!) і націскаеце клавішу "Enter". Праз некаторы час на экране з'яўляецца прывітальная старонка пошукавай сістэмы. Яна прапануе выбраць курсорам тэму, якая вас цікавіць, потым — падтэму, і гэтак — некалькі разоў, пакуль не трапіце на сайт з патрэбнай інфармацыяй.

Сусветнае Павуцінне (WWW) часта параўноўваюць з бібліятэкай. Але кожная бібліятэка мае каталог, а ў Інтэрнеце ўсёахопнага каталога няма. Ёсць сайты кшталту Yahoo!, якія збіраюць інтэрнетаўскія рэсурсы, але няма ніякай гарантыі, што Yahoo! мае ў сваёй калекцыі тое, што вы шукаеце. Таму ў некаторых выпадках ёсць сэнс карыстацца паслугамі некалькіх пошукавых матораў. Вось найбольш папулярныя з іх:

Altavista (*www.altavista.com*) — мабыць, буйнейшая і тэхналагічна найбольш перадавая сістэма. Разумее розныя мовы і можа адказваць на пытанні, дазваляе шукаць выявы і гуказапісы, класіфікуе каля 150 млн. сайтаў з усяго свету.

Yahoo! (*www.yahoo.com*) — класічная пошукавая машына; мае ў сваёй калекцыі каля 120 млн. старонак, пераважна амерыканскіх.

Infoseek (*www.infoseek.com*) — лёгкая ў карыстанні, налічвае каля 40 млн. сайтаў з усяго свету.

Hotbot (*www.hotbot.com*) — вельмі простая, добрая для пачаткоўцаў. Выклікае каля 120 млн. старонак (пераважна амерыканскіх), дазваляе бясплатна стварыць скрынку для электроннай пошты і свой веб-сайт.

Варта таксама наведаць старонку *www.beaucoup.com*, дзе прапануецца шырокі выбар іншых пошукавых машынаў. У перакладах можа дапамагчы сайт Babelfish (*http://babelfish.altavista.digital.com*).

Другі спосаб пошуку грунтуецца на выкарыстанні ключавых словаў. Вы набіраеце, напрыклад, імя чалавека, звесткі пра якога шукаеце, а машына прапануе спіс старонак, дзе сустракаецца гэтае спалучэнне літараў. Але яна можа вывесці на экран адрасы тысячаў старонак, сярод якіх вы наўрад ці знойдзеце патрэбную вам інфармацыю. Напрыклад, Altavista пералічвае каля паўмільёна сайтаў, дзе згадваецца Элвіс. Існуюць некалькі прыёмаў, якія дазваляюць спрасціць пошук:

1. Калі вы хочаце прагледзець усе згадкі пэўнага слова, пастаўце перад ім у запыце знак плюс (+). Калі ж вы, наадварот, паставіце перад адным з ключавых словаў знак мінус (-), то пошукавая машына не будзе звяртаць увагі на сайты, дзе яно згадваецца.

Прыклад: на запыт **+elvis +presley** вы атрымаеце адрасы старонак пра ўсіх Элвісаў і пра ўсіх Прэслі, вядомых вашай машыне, але камбінацыя **+elvis —presley** пазнаёміць вас толькі з тымі Элвісамі, якія маюць іншае прозвішча, адрознае ад Прэслі.

2. Калі вы напішаце ключавое слова маленькімі літарамі, машына не будзе асабліва прыглядацца да арфаграфіі, а калі з вялікай — машына будзе шукаць яго менавіта ў такім напісанні.

Прыклад: на ключавое слова **alex** вы атрымаеце адрасы, дзе згадваюцца alex, Alex, ALEX, AlEx і г. д., а напісанне **Alex** дапаможа вам сабраць адрасы толькі тых сайтаў, дзе прысутнічае менавіта гэтае слова.

3. Калі вы скарыстоўваеце ў якасці ключавых словаў устойлівыя словаспалучэнні (імя з прозвішчам, слоганы, цытаты і г. д., трэба браць іх у двукоссі: інакш машына будзе шукаць кожнае слова паасобку і ў выпадковым парадку.

Прыклад: каб знайсці маналог Гамлета **"To be or not to be"**, трэба ўзяць гэтую назву ў двукоссі, бо інакш можаце атрымаць усе інтэрнетаўскія адрасы, дзе прысутнічае любое з тых словаў.

4. Фармулюйце задачу максімальна канкрэтна. Напрыклад, не "што з фантастыкі мне пачытаць", а "як знайсці апошні раман Гары Гарысана": **+"Harry Harrison" +"novel" +"last"**. Машына знойдзе толькі тыя сайты, дзе сустракаюцца ўсе тры ключавыя паняцці. Аднойчы мне спатрэбілася даведацца, калі памёр Чынгісхан. Я прагартаў шмат гістарычных сайтаў, але нічога не знайшоў. Тады я ўвёў у радок пошуку словы: **+"Genghis Khan" +"died"** — і першая ж прапанаваная мне машынай Dogpile старонка паведаміла, што вялікі заваёўнік назаўжды пакінуў сваю юрту 18 жніўня 1227 г.

5. Калі вы не ўпэўненыя, як дакладна пішацца ключавое слова, скарыстоўвайце знак зорачкі (*). Асабліва карысны гэты прыём для пошуку зменлівых словаў флектыўных моваў кшталту славянскіх: стаўце зорачкі замест зменлівай часткі слова.

Прыклад: у адказ на запыт **marg*rita** вы атрымаеце сайты, дзе згадваюцца і Margarita, і Marguerita.

6. Калі падчас пошуку вы трапілі на сайт, перагружаны тэкстам, а вам трэба ўзяць з яго толькі кароткія звесткі на канкрэтную тэму, папрасіце камп'ютэр дапамагчы вам. Націсніце клавішы "Ctrl" і "F": на экране з'явіцца пошукавая рамка, у якую можна ўвесці запыт.

7. Машыне Altavista можна сказаць, на якой мове павінна быць старонка, якую вы шукаеце.

8. Altavista мае пошукавую падсістэму **"Ask Jeeves"** — "Спытайце ў Джыўса" (так звалі разумнага і спрытнага слугу ў раманах англічаніна Вудхаўса). Тут вы можаце атрымаць адказ на запыт, складзены ў форме звычайнага пытання, без плюсаў, мінусаў і двукоссяў (але пісаць пытанне трэба толькі па-англійску).

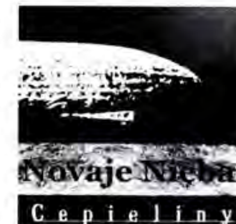
9. Калі вы знайшлі тое, што шукалі, пастаўцеся да гэтага крытычна. Пастарайцеся спраўдзіць інфармацыю па іншых сеткавых рэсурсах і традыцыйных папяровых крыніцах.

10.Магчымасці пошукавых машынаў — гэта не жорсткі набор правілаў, а хутчэй дэталі дзіцячага канструктара, з якога можна скласці штосьці новае. Эксперыментуйце.

11.Можа здарыцца, што ніводная машына не здолее адшукаць патрэбную вам інфармацыю. Тады прыгадайце, што Сетка, у рэшце рэшт, злучае не камп'ютэры, а жывых людзей. Знайдзіце электронны адрас спецыяліста, які, на вашую думку, мог бы вам нешта параіць. Яшчэ лепш — напішыце некалькім спецыялістам. Вам адкажуць. Але будзьце гатовыя і самі прыйсці на дапамогу незнаёмым калегам.

Дыскаграфія

"ЦЭПЕЛІНЫ". Кася Камоцкая і "Новае неба". CD. "Ковчег", NN 002. (р) 1999. Гукарэжысёр Вячаслаў Корань, мастэрынг Сяргея "Шлёмы" Лабандзіеўскага.



Гэты альбом мог бы зрабіцца значнай падзеяй на беларускім музычным рынку, калі б ягоная гукавая канцэпцыя вырашалася больш прадумана і тонка. Паколькі зборнік "Цэпеліны" складаецца ў асноўным з песень, вядомых ужо па папярэдніх праграмах Касі Камоцкай, яе новыя партнёры па групе "Новае неба", музыканты калектыву "Уліс", вырашылі надаць песням новае гукавое аблічча. Трэба думаць, ініцыятарам той ідэі зрабіўся гітарыст Вячаслаў Корань — музыкант па-добраму зацяты, спраўны, апантаны пошукамі ў галіне гітарнага гучання. Ды мне думаецца, што гэтым разам ён даволі істотна пралічыўся. Замест таго, каб зважаць на характар песень Камоцкай (збольшага — баладнага, настраёвага плана), Вячаслаў, калі казаць спрошчана, прышчапіў характэрнае для "Уліса" гучанне да манеры спявачкі, палічыўшы яе ці не за новага ўдзельніка ўласнай групы.

Як вынік — новае гучанне Касі Камоцкай, вельмі рокавае, жорсткае, пабудаванае пераважна на фоне гітарнага драйва, які гучыць на працягу ўсяго альбома амаль бесперапынна, выклікае калі не непрыняцце, дык, прынамсі, пэўны супраціў. Практычна ўсе песні ў альбоме аранжыраваныя згодна адной і той жа мадэлі, хоць песні тыя часам вельмі розныя па настрою. І тое, што дарэчы ў загалоўнай, скажам, песні, у песні "Бомба", не вельмі прыдатнае ў многіх іншых ("Калядная", "Залатыя краты", "Месяц верасень"). З іншага боку, даволі сціпла была аранжыраваная славутая "Чорная котка", і песня сапраўды выйграла, набыўшы новае гукавое ўбранне. Удалымі, лічу, атрымаліся і аранжыроўкі песень "Новае неба", "Восеньская калыханка для краіны".

Вядома, што праца аранжыроўшчыка не менш складаная, чым праца кампазітара. Часам аранжыроўшчык здольны надаць другое, новае жыццё нават не дужа вартасным мелодыям, а часам — ледзь не "забіць" таленавіта напісаны твор. Разумею, што ў даным выпадку спрацоўвае і такі элемент, як прывычка: мы ўсе здаўна прызвычаіліся да менавіта такой Касі Камоцкай — баладнай спявачкі, якая параўнальна нячаста выходзіла ў рокавую стылістыку. Нічога адмоўнага ў тым, што яна пажадала прачытаць лепшыя ўласныя хіты менавіта з пазіцый выключна рок-музыкі з усімі яе абавязковымі атрыбутамі, зразумела, няма: на тое Камоцкая і артыстка, каб час ад часу пераўвасабляцца аж да непазнавальнасці. Іншая справа — слухачы, якія з натуры сваёй амаль заўсёды — людзі скрозь кансерватыўныя. Яны ўвесь час прагнуць новых песень, але рэдка калі — новага музычнага аблічча выканаўцы. І тады толькі ад артыста залежыць, у якой меры ён здолее перакапаць аўдыторыю. Ці атрымалася тое гэтым разам — казаць адразу складана. З аднаго боку, верныя фанаты Камоцкай, безумоўна, рады новаму альбому з няхай сабе і старымі песнямі. З другога, праграма "Цэпеліны" магла быць і больш разнастайная па музычных вырашэннях, а значыць, і больш змястоўная, важкая з мастацкага боку.

Альбом "Цэпеліны" мае той безумоўны плюс, што змяшчае збольшага даўно знаёмыя песні. Калі б гэта быў выключна новы рэпертуар, ягонае ўспрыманне аўдыторыяй было б для мяне куды больш праблематычным. Тым не менш мушу паўтарыцца: з пункту гледжання аранжыровак альбом "Цэпеліны" мог бы выглядаць лепш.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ.

"БУЛЬБА-ХІТ 2000". Розныя выканаўцы. MC. "Bulba Records", BR 0001. (р) 1999.



Гэты альбом — шмат у чым знамянальны збор наяўных і патэнцыяльных хітоў айчыннай папулярнай музыкі. З'яўленне падобнага зборніка варта было чакаць даўно, але толькі летась дзякуючы ініцыятыве маладой, толькі што заснаванай фірмы "Bulba Records" атрымалася сабраць пад адной вокладкай аж 18 песень, з якіх больш за палову гучаць у выкананні маладых, часам проста яшчэ "сырых" музыкантаў. Вялікі плюс выдаўцу і гром апладысментаў!

Нягледзячы на заяўленую адкрытую "папсовасць" зборніка, у ім можна адшукаць некалькі сапраўды вартых увагі нумароў, чые мастацкія паказчыкі не выклікаюць пярэчанняў. Гэта спакойная і прыгожая песня "Только с тобой" ("Белорусские Песняры"), "Можешь дотронуться" (Зоя Гарына) — твор з пэўнай магічнай атмасферай, цудоўная рэпавая кампазіцыя "Цуд на Каляды" (Аляксандр Памідораў). На ўзроўні, як кажуць, слухаюцца хмяльная песня "Ласточка" латвійскага госця — сябра беларускіх музыкантаў Карла Хламкіна, сціплая "Минск — это я" (дуэт КаСлукадаКавалев), звычайная для "Ляписа Трубецкого", хоць і самая новая песня "Виноградная лоза". Рэшта твораў — менш удалыя ў мастацкіх адносінах, пры гэтым з 18 нумароў толькі 1 (!) гучыць па беларускай мове.

Адна з мэт гэтага выдання была ў тым, каб даказаць, перш-наперш шырокай публіцы, што беларуская папулярная музыка можа канкурыраваць з тым, што мы штодня слухаем і бачым па расійскіх тэлеканалах. Можна смела сцвярджаць: зборнік "Бульба-хіт 2000" — прадукт цалкам канкурэнтаздольны. Практычна кожны з прадстаўленых на альбоме выканаўцаў пры ўмове мэтанакіраванай раскруткі здольны прыцягнуць да сябе ўвагу маладзёжнай аўдыторыі. Прыклад — група

"Леприконсы", прадстаўленая на альбоме песняй "Лена". Гэты калектыў са сваімі надзвычай просценькімі песнямі сёння звышпапулярны ва ўсёй Расіі і ўпэўнена завалодаў падлеткавай аўдыторыяй. А дзявочае трыо "Лето" ўжо прыцягнула ўвагу расійскіх "піратаў" ад музыкі — таксама, згадзіцеся, паказчык не абы-якой папулярнасці.

У цэлым жа выданне зборніка варта ацаніць толькі станоўча, нягледзячы нават на тое, што ці не палове песень адмерана найбольш два-тры гады жыцця. Пры гэтым хацелася б, каб у будучыні выдаўцы падобных праектаў ставілі перад сабой больш смелыя мэты, бо канкурэнцыя з расійскай папулярнай музыкай, чый мастацкі ўзровень можна ацаніць як надзвычай спецыфічны (мякка кажучы), — гэта адна справа. Цалкам іншая — канкурэнцыя калі не з сусветнай поп-музыкай, дык хоць бы з еўрапейскай. Тут, згадзіцеся, галаўнога болю ў айчынных выканаўцаў значна больш...

Дз.МУХАВЕЦ.

"СЬВЯТЫ ВЕЧАР 2000". Розныя выканаўцы. CD. Boutique Kamila. (p) 1999. Запіс — студыя Белтэлерадыёкампаніі. Гукарэжысура, звядзенне і майстраванне Генадзя Маркевіча, Сяргея Сцяколенкі, Сяргея "Шлёмы" Лабандзіеўскага.

Другі унікальны з пункту гледжання прадзюсерства супольны праект беларускіх рок-музыкантаў па нашумелым у 1997 годзе "Народным альбоме" прынёс слухачам мноства прыемных сюрпрызаў.

Па-першае, альбом прадэманстраваў агульны дух прадстаўнікоў розных груп і салістаў ("N.R.M.", "Крыві", Аляксандра Крывашэева-Памідорава, Віктара Шалкевіча, дуэта "Дзеці"), якія разам узяліся за запіс альбома калядных песень. Апрача ўсяго іншага, музыканты тым самым падтрымалі даўнюю традыцыю заходніх выканаўцаў, якія штогод да Калядаў запісваюць самыя разнастайныя па зместу святочныя альбомы.

Па-другое, ініцыятарам выдання і, па сутнасці, ягоным прадзюсерам выступіў знаны ў Мінску буцік — магазін моднага і дарагога адзення. Нягледзячы на ў цэлым вельмі неспрыяльную для вядзення бізнесу сітуацыю ў краіне, менавіта людзі бізнесу не толькі выдумалі гэты праект і сфінансавалі ягонае ўвасабленне, але й прэзентавалі яго на вялікім канцэрце ў Мінску 21 студзеня ўжо гэтага года.

Нарэшце па-трэцяе: альбом прынёс новыя версіі як даўно знаных, лічы — кананічных твораў ("Silent Night", "Ave Maria" Шуберта), якія прагучалі ў арыгінальных перакладах на беларускую мову, так і проста новыя песні — часткаю фальклорныя, часткаю — аўтарскія. З ліку апошніх вылучу перш за ўсё "Цуд на Каляды" Аляксандра Памідорава, якая адразу ж сягнула рангу сапраўднага шлягера; сур'ёзную, у нечым нават шырокага грамадзянскага гучання песню "2000 год" Лявона Вольскага; баладу пра Святога Мікалая Віктара Шалкевіча.

У цэлым жа альбом пакідае вельмі добрае ўражанне, што пацвердзіла цырымонія "Рок-каранацыі" па выніках мінулага года, калі "Сьвяты вечар 2000" быў названы лепшым у намінацыі "Падзея года". Можна, зразумела, спрачацца адносна прафесійнасці ўвасаблення некаторых нумароў ("Зьвіняць званочкі, зьвіняць" у выкананні Ані Брадоўскай), можна разважаць адносна правамернасці спявання сусветнай класікі ў выразна народнай манеры ("Ave Maria" ў выкладанні Веранікі Кругловай), але пры гэтым нельга не адзначыць тую цудоўную, прасветленую, узнёслую атмасферу, якую нясуць літаральна ўсе песні. Гожы дызайн (ідэолага "Народнага альбома" мастака Міхала Анемпадыстава), прадуманасць цэлага, разнастайны музычны матэрыял дазваляюць казаць пра праект "Сьвяты вечар 2000" як пра вельмі істотную музычную акцыю, якая безумоўна застанецца ў гісторыі беларускай культуры.

Вось вам яшчэ адзін аргумент у спрэчцы адносна патэнцыялу айчынных выканаўцаў папулярнай ды рок-музыкі: калі адны існуюць кожны сам па сабе, дык другія рэгулярна ў апошні час сыходзяцца дзеля таго, каб выдаць нешта такое, пра што потым не сціхаюць размовы, што карыстаецца бясспрэчным попытам.

Дзмітрый ПАДБЯРЭЗСКІ.

"SYNTHETIC". Група "Splenetic". MC. Выдавец не пазначаны. (p) 1999. Запіс "X-Sound Factory", гукарэжысёр Генадзь Сыракваш. Прадзюсер "Splenetic".

Музыка, выдадзеная на гэтым альбоме, адрасаваная выключна вузкаму колу слухачоў — тым, хто захапляецца музыкай, блізкай па зместу і гучанню да экстрэмальных накірункаў рока — трэша, дэса і да таго падобнага. У складзе калектыву — маладыя мінскія музыканты, але яны прыйшлі не з вуліцы, што адразу адчуваецца па тым, як увасоблена імі напісанае. У гэтым яўна прысутнічаюць пэўная вывучка і валоданне ведамі ў галіне музыкі, якія яўна вышэй за славутыя "тры акорды". Нават калі не з'яўляешся зацятым прыхільнікам падобнага роду музыкавання, не можаш не адчуць, што ўзровень выканання даволі істотна адрозніваецца да таго, што мы часцей за ўсё сустракаем у тых каманд, якія выйшлі, як кажуць, з двароў і гаражоў.

Што да музыкі гэтага калектыву, дык яна, паўтараю, — на аматара. У падобнай музыкі існуюць свае колы фанатаў. Як кажуць, на здароўе. Мяне падобная музычная творчасць, шмат у чым кансерватыўная і замкнёная сама ў сабе, практычна не кранае. Застаецца толькі спадзявацца, што, маючы ўменне і досвед, музыканты гэтага калектыву з часам цалкам раскрыюць уласны патэнцыял у больш багатых на ўласна музыку стылях і напрамках. Гэта значыць, паспяхова перахварэюць на экстрэмальнасць і прыйдуць да таго, што змогуць раскрыцца як аўтары і выканаўцы годна і пераканальна.

Напрыканцы адзначу: энергетыка, якая прысутнічае ў творах калектыву, здаецца, натуральная, а не штучная, калі ўсе нібыта эмоцыі музыкантаў скіраваныя выключна на тое, каб як мага эфектней маніпуляваць на сцэне шыкоўна выгадаванымі фрызурамі. У музыкантаў "Splenetic" прычоскі кароткія. Можа, таму і музыкі болей, чым прынята ў гэтай стылістыцы?

Зінаіда НЕСЦЯРОВІЧ.

Таямніцы нашага побыту

Сёння даследчыкі народнай культуры імкнуцца не толькі фіксаваць ці аналізаваць асобныя ўзоры народнага дэкаратыўна-прыкладнога ці фальклорнага мастацтва (іх ужо даволі сабрана ў музейных калекцыях, манаграфіях, альбомах ды на магнітафонных стужках), але і стварацьдакладней, аднаўляць цэласную карціну свету, якую ў свой час так дасканала ўвасобілі ў самых нечаканых вобразах-сімвалах нашыя продкі.

Асобныя прадметы ўсё часцей разглядаюцца як эквіваленты, метафары іншых сімвалічных тэкстаў народнай культуры. Даследуецца семантыка арнаменту, асобных рэчаў. Кніга Таццяны Валодзінай адрасаваная не толькі спецыялістам-культуролагам, фалькларыстам і этнолагам, а ўсім, каго цікавіць традыцыйная беларуская культура, яна дае унікальную магчымасць уявіць, а дакладней, нават адчуць традыцыйны побыт не як побыт, а як быццё. Кожны прадмет з'яўляецца часткай цэлага, але ж і цэлае прысутнічае ў кожным прадмеце як у сваёй частцы.

Ва ўступе аўтар падкрэслівае, што хутчэй за ўсё не варта гаварыць пра выключна "беларускую" карціну свету, што яна непарыўна звязана са светапоглядам усіх старажытных славянаў, а таксама балтыйскіх народаў. Т.Валодзіна вылучае ў кожным прадмеце яго дамінантную ўласцівасць і спрабуе прааналізаваць практычна ўсе накірункі духоўнага космасу традыцыйнага бытавання.

Першы раздзел, які называецца "Карціна свету ў прадметных сімвалах", складаецца з асобных лагічна абгрунтаваных падраздзелаў, кожны з якіх канкрэтызуе той ці іншы накірунак духоўнага космасу. Першы — "касмалагічны"[1]. Ён сімвалізуе будову Сусвету, якая разглядаецца на прыкладзе даследавання семантыкі такіх звыклых побытавых рэчаў, як качарга, засланка, патэльня, чапяла і рэшата. Другі, касмаганічны, праз сімволіку грэбеня дае ўяўленне пра пераход Хаосу ў Космас, а праз сімволіку хлебнай лапаты — пра стварэнне самога чалавека.

У тэхналагічным накірунку, дзе разглядаецца сімволіка нажа, сякеры, сярпа, іголкі і земляробчая (сімволіка бараны), даецца знакавая праграма традыцыйных уяўленняў, звязаных з найбольш распаўсюджанымі прадметамі побыту. Антрапалагічны і эратычны накірункі дапамагаюць зразумець свет, суадносячы яго з самім чалавекам. Тут разглядаецца семантыка разнастайнага посуду, ступы з таўкачом, хамута. Нарэшце дэманалагічны накірунак паказвае чалавека сярод нябачных ці, дакладней, паводле народных уяўленняў, не заўсёды бачных, насельнікаў сусвету. Галоўнымі прадметамі доследу тут з'яўляюцца венік і люстра.

Стройная, лагічна выкладзеная сістэма, багаты фальклорны і этнаграфічны матэрыял, які выкарыстоўваецца ў якасці ілюстрацый, шматлікія паралелі з культурамі, этналогіяй іншых народаў дазваляюць аўтару правесці глыбокае, дасканалае і вельмі вобразнае даследаванне абранай праблемы.

У асобны раздзел вылучаны "космас" традыцыйнага беларускага адзення. Тут даследуюцца такія часткі традыцыйнага народнага строю, як кашуля, шапка, фартух, штаны, кажух і лапці.

Як можна заўважыць, аўтар піша далёка не пра ўсе прадметы і элементы побыту. Яна свядома выбірае тыя, што найбольш поўна ўвасабляюць рысы таго ці іншага накірунку духоўнага космасу.

Расшыфроўваючы архаічную сімволіку асобных прадметаў, Т.Валодзіна імкнецца наблізіцца да разгадкі іх сакральнага зместу.

Напрыклад, яна паказвае, што гаршчок, які ў многіх рытуалах увасабляў чалавечую галаву ці чэрава (у жаночым чэраве нараджаецца новае жыццё), з'яўляецца апазітам рэшата, што адвеку ўспрымалася сімвалам неба. А размяшчэнне бараны ў дзвярах хаты — не што іншае, як спроба ўсталяваць кантакт з іншасветам.

У кожным з раздзелаў і падраздзелаў можна сустрэць урыўкі з песень, народныя прымаўкі і прыказкі, абрады, павер'і і г. д. Аналізуецца і супастаўляецца выкарыстанне той ці іншай рэчы як у сямейным, так і прыродным гадавым каляндарным цыкле.

Усе прыклады сістэматызаваныя, у канцы кнігі змешчаныя спіс населеных пунктаў і спіс інфарматараў, якія далі звесткі пра тыя ці іншыя традыцыі. Надта багатая і бібліяграфія. Аўтар карысталася і беларускімі, і рускімі, і замежнымі выданнямі.

У выніку Таццяна Валодзіна зрабіла выснову, што на Беларусі "касмічная будова Сусвету суадносілася са структурай дрэва, будовай хаты і нават печы, калі небу адпавядалі крона і птушкі, дах і абразы, дымаход у печы, ствалу — жыццё зямное, а падзем'е атаясамлівалася з яго "насельнікамі" і каранямі, падпечкам і склепам"[1]. Трохузроўневасці Сусвету адпавядаў гэткі ж падзел прадметаў хатняга ўжытку і нават традыцыйнага строю, які таксама з'яўляецца своеасаблівым мікракосмам, "домам" чалавека (шапка — кашуля — абутак).

Вельмі важнай уяўляецца выснова аўтара пра тое, што, паколькі ў старажытных славян не існавала апазіцыі "пекла" — "рай", а тыя, хто адыходзіў у іншы свет, не падзяляліся на "добрых" і "дрэнных", чалавек заставаўся цэнтрам светабудовы — замкнёнай прасторы, у якой верх злівацца з нізам. Такім чынам, "ачалавечваўся" Сусвет і "касмізавалася" жыццё чалавека.



Таццяна Валодзіна. Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў. Мн.: Тэхналогія, 1999. 168 с.

Таццяна Валодзіна — вядомая фалькларыстка, у 1997 годзе яна выдала кнігу "Талака ў сістэме духоўнай культуры беларусаў", займаецца даследаваннем міфалогіі, каляндарнай абраднасці, народнай медыцыны. Яе новая кніга, да выхаду якой спрычыніліся Беларускі рэспубліканскі фонд фундаментальных даследаванняў і Інстытут мастацтвазнаўства, этнаграфіі і фальклору Нацыянальнай акадэміі навук Беларусі, — у сваім родзе унікальнае выданне. З аднаго боку — гэта глыбокае, падобнае да манаграфій вядомага французскага даследчыка К.Леві-Строса тэарэтычнае даследаванне самой структуры традыцыйнай культуры, з другога — папулярнае выданне, у якім кожны можа знайсці шмат напаўзабытых народных парадаў, як засцерагчыся ад няўдач і выпадковасцей, наладзіць гарманічныя адносіны з усім светам, нават космасам.

Такія кнігі, як "Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў" Таццяны Валодзінай, выводзяць нашу навуку на якасна новы ўзровень, уключаючы традыцыйнае беларускае мастацтва ў еўрапейскі і сусветны кантэкст.

Галіна БАГДАНАВА.

[1] Валодзіна Т. Семантыка рэчаў у духоўнай спадчыне беларусаў. Мн., 1999. С. 8.

Падзеі, факты, інфармацыя

Хроніка мастацкага жыцця

Афіцыйна

✔ Пастановай Савета Міністраў Рэспублікі Беларусь для больш шырокага ўдзелу творчай інтэлігенцыі ў правядзенні дзяржаўнай палітыкі ў галіне культуры і мастацтва пры Савеце Міністраў Рэспублікі Беларусь створаны Грамадскі савет па праблемах культуры і мастацтва. Зацверджаны склад Савета, у які ўвайшлі: Г.Алейнік, З.Белахвосцік, А.Ваніцкі, В.Гаявая, Н.Гайда, Я.Грыгаровіч, В.Грамыка, С.Данілюк, Л.Екель, В.Елізар'еў, С.Картэс, І.Лучанок, Л.Манакова, Г.Нячаева, Я.Паплаўская, В.Раінчык, Б.Стральцоў, Ф.Шмакаў, Р.Янкоўскі і інш.

✔ Міністэрства юстыцыі Рэспублікі Беларусь зарэгістравала Міжнароднае грамадскае аб'яднанне мастакоў і мастацтвазнаўцаў. Прэзідэнтам аб'яднання з'яўляецца Сяргей Крыштаповіч, віцэ-прэзідэнтам — Мікола Паграноўскі.

Званні

✔ За значны ўклад у развіццё беларускага эстраднага мастацтва артыстцы-вакалістцы Надзеі Мікуліч указам прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь".

✔ Артыстцы балета Беларускага дзяржаўнага харэаграфічнага ансамбля "Харошкі" Алене Гаявой указам прэзідэнта краіны нададзена ганаровае званне "Заслужаны артыст Рэспублікі Беларусь". Так адзначаны яе значны ўклад у развіццё беларускага харэаграфічнага мастацтва.

Узнагароды

✔ Па традыцыі ў Міжнародны дзень тэатра адбылася цырымонія ўзнагароджання лепшых артыстаў і дзеячаў тэатра Беларусі. Самую ганаровую ў тэатральнай Беларусі ўзнагароду, "Хрустальную Паўлінку", атрымаў народны артыст Беларусі, народны артыст СССР Фёдар Шмакаў. "Хрустальную зорку" атрымаў магіляўчанін Аляксандр Парфяновіч, а "Хрустальную кветку" — мінчанка Дзіяна Сцяпура. Лепшымі спектаклямі названы "Чорная Нявеста" па п'есе А.Дударава ў Віцебскім абласным тэатры і "Стомлены д'ябал" па п'есе С.Кавалёва на "Вольнай сцэне"; лялечныя — "Братка асёл" (Брэст) і "Трагедыя аб Макбеце" (Магілёў). Першымі тэатральнымі крытыкамі прызнаны Таццяна Арлова, Тамара Гаробчанка і Людміла Грамыка.

Памяць

✔ На працягу двух дзён красавіка ў Беларускай акадэміі музыкі праходзілі IX навуковыя чытанні памяці Л.С.Мухарынскай, у якіх бралі ўдзел выкладчыкі, аспіранты і студэнты акадэміі, а таксама прадстаўнікі музычных навучальных устаноў краіны. Разглядаліся праблемы нацыянальнага фальклору, беларускай і замежнай музычнай культуры XVIII—XX стст.

Дні культуры

✔ У Мар'інай Горцы і Капылі, Крычаве і Магілёве, Светлагорску і Лідзе, Дзяржынску і Смалявічах у пачатку красавіка выступалі з канцэртамі Дзяржаўны акадэмічны кубанскі казацкі хор, аркестр рускіх народных інструментаў "Кубанскія віртуозы", ансамблі казацкай песні "Казацкая душа" і "Кумы". Выступленні прайшлі ў рамках Дзён культуры Краснадарскага краю Расіі ў Беларусі.

Юбілеі

✔ Па ініцыятыве пасольства Рэспублікі Арменія ў Беларусі і армянскай абшчыны Мінска "Айстан" у Нацыянальным мастацкім музеі Беларусі адбылася вечарына, прысвечаная 100-годдзю з дня смерці знакамітага мастака-марыніста Івана Айвазоўскага.

Фестывалі

✔ XIV Міжнародны фестываль старадаўняй і сучаснай камернай музыкі чарговы раз прайшоў у Полацку. Шэсць канцэртаў фестывалю прадставілі асноўныя жанры камернай музыкі. Сярод удзельнікаў былі: фартэпіянны дуэт Аляксандра Бахчыева і Алены Сарокінай (Расія), піяніст і арганіст Манфрэд Тауш (Аўстрыя), "сярэбраны голас Расіі" Алег Пагудзін, ансамбль старадаўняй музыкі "Laterna Magica" (Расія), арганіст Ціма Янсен (Германія), Мінскі абласны камерны хор і аркестр "Sonorus" і інш.

✔ Два тыдні красавіка доўжыўся II Міжнародны конкурс піяністаў "Мінск-2000". Журы пад старшынствам народнага артыста Беларусі, прафесара Ігара Алоўнікава назвала пераможцаў: I прэмія і званне лаўрэата — Аляксандр Музыкантаў (Беларусь, каледж пры Беларускай акадэміі музыкі, II прэмія і званне лаўрэата — Іна Салдаценка (Украіна), III прэмія і званне лаўрэата — Заруі Амбарцумян (Расія). Сярод дыпламантаў — беларусы Канстанцін Красніцкі, Сяргей Смірноў і расіянка Таццяна Цітова.

✔ З 22 па 26 красавіка ў Мазыры прайшоў II Міжнародны дзіцячы фестываль юных талентаў "Зямля пад белымі крыламі" з удзелам асобных выканаўцаў і калектываў Беларусі, Германіі, Грузіі, Літвы, Македоніі, Расіі, Турцыі, Украіны, Японіі.

✔ Канец красавіка на музычным календары сталіцы быў пазначаны нараджэннем фестывалю "Залатагорская ліра", які скіраваны на вяртанне да жыцця забытых скарбаў беларускай духоўнай музыкі і яе адраджэнне ў сучаснай гукавой прасторы. У фестывальных канцэртах бралі ўдзел маладзёжны ансамбль "Золак", жаночы хор пад кіраўніцтвам Святланы Шэйны, хор польскай песні "Кансананс", хор "Голас Душы" касцёла св. Сымона і Алены, аркестр старадаўняй музыкі "Рычэркар", маладзёжны хор "Sardis", тэатр "Зніч", артысты Віктар Скорабагатаў, Таццяна Цыбульская, Галіна Каржанеўская і інш.

✔ "Школьны тэатр-2000". Такую назву меў гарадскі фестываль школьных тэатральных калектываў Віцебска. Журы (старшыня — галоўны рэжысёр Коласаўскага тэатра Віталь Баркоўскі) вызначыла пераможцаў: тэатральныя калектывы ліцэя № 1 (спектакль "Навелы" паводле О'Генры), школы № 31 (вадэвіль "Мядзведзь" паводле А.Чэхава, камедыя "Чорт і баба" паводле Ф.Аляхновіча), школы № 34 ("Модны шляхцюк" паводле К.Каганца), школы № 6 (Сымон-музыка" паводле паэмы Я.Коласа).

Выстаўкі

✔ У Віцебскім мастацкім музеі прайшла выстаўка работ мастака Аляксандра Ахола-Вало, якая прысвячалася стагоддзю з дня ягонага нараджэння. Экспанаваліся творы, што ў свой час былі падараваны ім Віцебску.

✔ У Салігорскай карціннай галерэі "Традыцыя" імя Г.Пранішнікава адбылася першая персанальная выстаўка твораў маладой мастачкі Алены Бараноўскай. Было паказана дваццаць шэсць твораў, пераважнай большасць з якіх — пейзажы.

✔ На выстаўцы, прысвечанай 50-годдзю з дня нараджэння, мастак-акварэліст, старшыня суполкі "Віцебская акварэль", выкладчык малюнка і жывапісу мастацка-графічнага факультэта Віцебскага педуніверсітэта Міхась Ляўковіч паказаў свае лепшыя творы. Тут былі работы, што аб'яднаны тэмай Віцебшчыны, — нацюрморты, тэматычныя кампазіцыі, партрэты.

✔ У галерэі візуальных мастацтваў "NOVA" (Мінск) прайшла фотавыстаўка "Фатаграфія "Рашучага моманту": беларускі варыянт", у аснову якой пакладзена ідэя вядомага французскага фатографа Анры Карцье Брэсона аб "рашаючым моманце". У экспазіцыі былі работы вядомых фотарэпарцёраў і фотамастакоў Я.Казюлі, В.Стралкоўскага, М.Бандарыка, С.Брушко, С.Кажамякіна, М.Цітова і інш.

✔ Сваю персанальную выстаўку ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі Марыя Ісаёнак назвала "Мелодыі сэрца". Экспазіцыя была прысвечана юбілею мастачкі.

✔ Зварот мастакоў да творчасці іншых мастакоў сам па сабе нетрадыцыйны і нячасты. Іспанскія мастакі Грэка, Пікаса, Веласкес, Далі, Гоя, Сурбаран, Гаудзі, Міро і іхная творчасць сталі аб'ектамі ўвагі і творчасці беларускіх мастакоў Руслана Вашкевіча, Фёдара Драгуна, Артура Клінава, Міхаіла Нацэўскага, Аляксандра Пушкіна, Аляксея Шалімы. Вынік — выстаўка "У накірунку да Іспаніі" ў Музеі сучаснага мастацтва.

✔ У Музеі сучаснага мастацтва прайшла выстаўка жывапісу мастака, паэта і празаіка Сяргея Давідовіча. Папярэдняя экспазіцыя знаёміла з вялікім цыклам, прысвечаным чарнобыльскай тэме. На гэтай — кожная работа прасякнута любоўю да роднага краю, сваіх каранёў, продкаў. Побач — кнігі вершаў і прозы. Выстаўка мела назву "Душы маёй бяссонніца".

✔ У Гродне дэманстраваліся работы польскай фотамастачкі Малгажаты Далоўскай. Экспазіцыя мела назву "Імпрэсія", у яе ўвайшлі фотаздымкі звычайных пакаёвых кветак. З дапамогаю спосабу макраздымкі аўтару ўдаецца стварыць адмысловыя вобразы, перадаць уласныя ўражанні, уласную імпрэсію.

✔ Рэспубліканская дабрачынная выстаўка-конкурс "Халакост вачамі мастакоў" прайшла ў Музеі сучаснага мастацтва. У конкурсе ўдзельнічалі мастакі-прафесіяналы і аматары ва ўзросце да 35 гадоў, дзеці ад 7 гадоў і юнакі да 18 гадоў. У гэтых намінацыях будуць вызначаны пераможцы.

✔ Кафедра мастацка-графічных дысцыплін Брэсцкага дзяржуніверсітэта і маладзёжная арганізацыя "Альба" правялі выстаўку работ студэнтаў псіхолага-педагагічнага факультэта пад назваю "І ўсюды святло, і ўсюды колер...".

✔ Сорак два абразы з фондаў Нацыянальнага мастацкага музея Беларусі сталі экспанатамі выстаўкі рускіх абразоў XVIII—XX стагоддзяў у Віцебску. Выкананы яны ў розных тэхніках — алей на дошцы з пазалотай, серабрэнне, яечная тэмпера, адбітак на метале.

✔ У мінскім Чырвоным касцёле прайшла выстаўка з нагоды 60-годдзя з дня нараджэння вядомага беларускага мастака Аляксея Марачкіна, на якой экспанавалася нязначная частка ягоных знакамітых твораў.

✔ "Фотаадлюстраванне Віктара Ганчарэнкі вылучаецца незвычайнымі эфектамі і знаходкамі. І тое, што ён карыстаецца электроннай або камп'ютэрнай апрацоўкай, з'яўляецца яшчэ адным сведчаннем высокага майстэрства". Так пісала газета "Культура" з нагоды выстаўкі твораў знакамітага фотамастака, якая адбылася ў зале Мінскага абласнога цэнтра народнай творчасці, што на вуліцы Гікала.

✔ Якое яно, сучаснае беларускае выяўленчае мастацтва, якія асноўныя тэндэнцыі яго развіцця? На гэтыя пытанні паспрабавала адказаць "Новая калекцыя" ў Полацкім музеі беларускага кнігадру-

кавання. Экспазіцыя была падрыхтавана Музеем сучаснага выяўленчага мастацтва.

✔ У салоне-магазіне "Мастацтва" (Магілёў) прайшла выстаўка жывапісных і графічных твораў мясцовага мастака Аляксандра Суворава.

✔ Акварэлі брэсцкага мастака Лявона Доўбуша склалі экспазіцыю "Мая Брэстчына" ў Кобрынскім ваенна-гістарычным музеі.

✔ 80-годдзю "УНОВИСа" была прысвечана выстаўка ў зале Віцебскай абласной арганізацыі Саюза мастакоў. Свае творы, прымеркаваныя да юбілею, паказалі А. і Г.Фалеі, В.Шылко, А.Дасужаў, А.Малей, В. і Г.Васільевы, А.Салаўёў.

✔ У Рэспубліканскай мастацкай галерэі прайшла выстаўка твораў Кастуся Качана, прымеркаваная да 50-годдзя з дня ягонага нараджэння.

✔ У красавіку ў Рэспубліканскай мастацкай галерэі працавала выстаўка твораў Анатоля Концуба, прымеркаваная да 50-гадовага юбілею мастака. Экспанаваліся жывапіс і кераміка, пра якія творца сказаў: "Гэта мае дзве надзеі, дзве любові, такія розныя і такія блізкія, і кожная патрабуе ўсяго мастака — без астатку".

Гастролі

✔ Сёлета Гродзенскаму абласному тэатру лялек спаўняецца дваццаць гадоў. Рыхтуючыся да юбілею, гродзенцы з 14 па 23 красавіка гастралявалі ў сталіцы Беларусі. У афішу былі ўключаны "Казкі Пушкіна" (з двух твораў — "Казка пра Залатую рыбку" і "Казка пра папа і яго работніка Балду"), "Казка пра Ямелю", "Неверагодны ілюзіён" і "Тутэйшыя".

✔ Мінскі абласны драматычны тэатр (Маладзечна) гастраляваў у беларускай сталіцы са спектаклямі "Секс па перапісцы" па п'есе Л.Вашко, "Двое на арэлях" па п'есе У.Гібсана, "Восем закаханых жанчын" паводле дэтэктыва Р.Томы, "Караль" па п'есе С.Мрожэка, "Вавілон" паводле аповесці У.Някляева "Вежа", "Чарадзейства ў краіне Оз".

Прэм'еры

✔ Рэжысёр Б.Лагода, музычны кіраўнік і дырыжор А.Сасноўскі, сцэнограф Я.Ждан, мастак па касцюмах І.Шыцікава, балетмайстар Н.Дзьячэнка, хормайстар С.Пятрова ажыццявілі на сцэне Дзяржаўнага музычнага тэатра Беларусі пастаноўку камічнай оперы Ц.Хрэннікава "Даратэя" (літаратурна-сцэнічная рэдакцыя І.Шыцікавай). У спектаклі заняты І.Заянчкоўская, В.Бажэнава, А.Касцецкі, І.Шыцікава, І.Цярэнцьева, А.Заянчкоўскі, Д.Якубовіч, В.Сердзюкова, А.Ранцанц і інш.

✔ Беларускі тэатр "Лялька" ўпершыню паставіў спектакль для дарослых. Гэта — "Ладдзя роспачы". Рэжысёр прэм'еры Віктар Клімчук, сцэнаграфія, касцюмы і лялькі Ганны і Алеся Сідаравых.

Экран

✔ Пасольства Фінляндыі ў Літве, Фінскі кінафонд і федэрацыя "Кінаклуб" у пачатку красавіка ў сталічным кінатэатры "Піянер" правялі паказ фільмаў "Фінскі характар". У праграму былі ўключаны стужкі рэжысёра Акі Каурысмякі "Юха" і "Трымай свой шарф, Таццяна", а таксама работы Міка Каурысмякі і Вейка Аалтанека, Алексі Макела.

✔ Дом Польскі ў Магілёве і пасольства Польшчы ў Беларусі правялі ў магілёўскім кінатэатры "Чырвоная зорка" Дні польскага кіно. У праграму ўвайшлі стужкі, якія яшчэ не былі ў масавым пракаце.

✔ Рэтраспектыву французскага дакументальнага кіно 90-ых гадоў "Жыццё, мастацтва, кіно" прапанавалі сталічнаму гледачу пасольства Францыі ў Беларусі і асацыяцыя "Кінаклуб". На працягу красавіка ў 38 краінах свету па ініцыятыве французскай асацыяцыі "Кінакадры ў бібліятэках" адбываўся паказ дакументальнага кіно Францыі. Беларусы ўбачылі ў перакладзе на рускую мову "Гэта мастацтва", "Кантакты: Ёзеф Кудзелка", "Краіна глухіх", "Іў Сен-Ларан: усё па вышэйшаму класу", "Зусім дарослыя", "Маці Ке Лаль" і інш.

✔ "Прыгажосць па-амерыканску", "Зялёная міля", "Шостае пачуццё", "Сонечная лагуна", "Усход—Захад", "Ганна і кароль" — назвы фільмаў-лаўрэатаў і намінантаў прэміі "Оскар" 2000 года. Паглядзець іх мелі магчымасць мінчане ў кінатэатрах "Кастрычнік", "Аўрора" і "Масква".

Канферэнцыі

✔ Сёлетні міжнародны конкурс піяністаў "Мінск-2000" сабраў вялікую колькасць музыкантаў з розных краін свету. Пасля двух тураў музычнага спаборніцтва члены журы конкурсу разам з выкладчыкамі Беларускай акадэміі музыкі, спецыяльных музычных навучальных установ сабраліся для абмеркавання і падвядзення вынікаў, вызначэння перспектыў. У канферэнцыі, прысвечанай конкурсу (якая, дарэчы, праводзілася ўжо другі раз), бралі ўдзел першы прарэктар Акадэміі музыкі, прэзідэнт Беларускай асацыяцыі педагогаў фартэпіяна BEL EPTA (пад эгідай якой і адбылося гэта мерапрыемства), доктар навук, прафесар, акадэмік Міжнароднай акадэміі навук вышэйшай школы (IHEA) В.Яканюк, загадчык кафедры спецыяльнага фартэпіяна Беларускай акадэміі музыкі В.Шацкі, рэктар Маскоўскай кансерваторыі, прафесар М.Аўчыннікаў, прадстаўнік Варшаўскай кансерваторыі М.Лукашчык, прафесар Кіеўскай кансерваторыі В.Казлоў.

У праграме канферэнцыі асабліва вылучаўся даклад В.Яканюка, прысвечаны беларускай фартэпіяннай школе, стан якой разглядаўся ў кантэксце еўрапейскай музычнай культуры. Падкрэслівалася сувязь беларускага піянізму з традыцыямі маскоўскай і санкт-пецярбургскай школ. Даклад быў праілюстраваны схемай, што дазваляла бачыць вытокі і напрамкі развіцця беларускага фартэпіяннага выканальніцтва.

Выступленне М.Лукашчыка з Польшчы было прысвечана напрамкам фартэпіяннага выканальніцкага мастацтва ў Варшаве. Дакладчык падкрэсліў розніцу паміж шапэнаўскай і расійскай піяністычнымі традыцыямі, а таксама адзначыў рознабаковы ўплыў польскай школы на іншыя, у тым ліку беларускую.

Прафесар з Кіева В.Казлоў спыніўся на гісторыі развіцця ўкраінскай фартэпіяннай школы, росквіт якой прыпаў на 60-ыя гады нашага стагоддзя. Было адзначана, што на Украіне існуе маскоўская галіна фартэпіяннага выканальніцтва.

Рэктар Маскоўскай кансерваторыі М.Аўчыннікаў акрэсліў шмат праблем у фартэпіянным выканальніцтве. Яго выступленне было скіравана супраць

(Заканчэнне на стар. 56.)

Summary

Alena Yaskievich. **"Genesis of Old Belarusian Influence"** (p. 2).

The openness of Belarusian culture is explained by the peculiar ability of national culture not only to respond actively to outside influences but also, in naturally transforming them, to produce a mechanism of its own influence. Such a peculiarity of old Belarusian culture was determined by the special character of medieval Christianity, which during its missionary expansion permeated the literatures of both related and remote ethnic groups.

"Tamara Nizhnikava: 'On the Stage You Feel Happy...' " (p. 7).

Tamara Nizhnikava devoted all her life to the theatre, opera and the stage. Her artistic charm impresses with its grandeur and versatility: her name as a performer is well known in many countries of the world; she is also a teacher who has raised several generations of singers. For about ten years she has chaired the Singing Department of the Belarusian Academy of Music; she is an active public figure. The artistic life of the people's Artist of the USSR is discussed by Tamara Siarnova, the author of the publication, and Tamara Nizhnikava herself.

Anastasiya Saprankova. **"A Small Choir Is a Super Choir!"** (p. 10).

The Unia choir is well known not only in Belarus but also far abroad. It is natural that the group's creative character is determined by the individuality of its artistic leader. For Unia, which is ten this year, it is its founder and director Kiryl Nasayew. He talks about the formation, successes and plans of the choir.

Ales Turovich. **"How to Save 20,000 People"** (p. 13).

The publication is subtitled "Confession of the Computer Suicide".

Siarhey Kliatsow. **"Loshytsa Musztabel, or Loshytsa Idyll"** (p. 14).

As far back as the 16th century, one of the Drutski-Horski princes had a house erected on a picturesque slope where the river Loshytsa flows into the river Svislach. Nobody knows today what it was like, for there has been many a construction and reconstruction in its place ever since. Since the 1920s, in the building of the end of the 19th century, there has been the Soil Science Institute. The building was not destroyed during the last war. At the end of the 1980s, Loshytsa was declared a historical monument, where it was decided to organize a museum of 19th-century decorative and applied arts. Since that time, research and restoration work has been in progress on the premises. What has been done? The answer is in the publication.

Tattsiana Mushynskaya. **"Esmeralda — Is It a Premiere or an Event?"** (p. 19).

Last December, the National Ballet presented its latest work — Esmeralda (to C.Puni's music). It continues the same tendency in the Theatre's repertoire policy as "The Swan Lake", "Don Quixote", "The Sleeping Beauty", "Shadows", "Corsair" and "Raimonda", when classical ballets are produced as splendid magnificent shows that are certain to attract audiences with developed taste and enjoy success.

Sviatlana Niemahai. **"The Music Treasury of the Niasvizh Roman Catholic Cathedral"** (p. 22).

End of the publication (for the beginning see No 3).

Uladzimir Kazlow, Uladzimir Parfianok. **"The Metaphysics of Life and the Metaphysics of Stanislaw Ignacy Witkiewicz's Photography"** (p. 27).

A genius of diversity — this is the name often applied to Stanislaw Ignacy Witkiewicz, whose creative work covers painting, theatre, philosophy, art theory, photography. The author of influential novels and plays, discoverer of the theatre of the absurd in the first place, an officer of the tsarist army in the second, a revolutionary commissar in the third, experimenter with various drugs in the fourth, artist and photographer in the fifth, Witkiewicz managed over a very short period (1911—1913) to attain notable heights in the art of portrait photography.

Neli Biekus-Hancharova. **"Pawel Zak's Photo Stories"** (p. 31).

The works of Pawel Zak, a Polish photo artist, belong to traditional, analogue photography. Objects depicted in them were and are situated in the material world of space and time. Such a technical detail is important not only for creating a complete picture of his art, but also for understanding his photos in each particular case.

Iryna Sychova. **"Valentiy Vankovich. New Finds"** (p. 34).

The Belarus National Art Museum has a branch — "The Vankovich House. Culture and Art of the First Half of the 19th Century". The branch is to be opened this May.

Valiantsina Tryhubovich. **"From Bahdanava to the Great World"** (p. 37).

From last November to this February, at the Museum of Sculpture in Bialystok (Poland), there was an exhibition of Ferdynand Rushchyts's works. The exhibits were lent by 16 museums and institutions of Poland, private collectors and the famous artist's heirs. Three halls displayed paintings, watercolours, gouaches, stage scenery drafts, books, magazines, programs, postal stamps, badges and many other things directly connected with the artist.

Maksim Zhbankow. **"Mechanics of TV News"** (p. 41).

The article is based on the materials of the lecture "Television As a Meaning Machine" presented by the author at the Belarusian Collegium.

Tattsiana Valodzina. **"Skirt"** (p. 45).

According to the author, this article of women's clothing has both its "history" and its "poetry".

Yuras Barysievich. **"Search in Internet"** (p. 47).

The author makes an attempt at classifying and assessing useful Internet information and give recommendations as to searching materials on art.

Dzmitry Padbiarezski, Dz.Mukhavets, Zinaida Nestsiarovich. **"Discography"** (p. 49).

New Belarusian recordings.

Halina Bahdanava. **"Mysteries of Our Mode of Life"** (p. 51).

A review of Tattsiana Valodzina's book "Semantics of Things in the Spiritual Heritage of the Belarusians" published last year by the Minsk Tekhnalogiya Publishing House.

* * *

The issue carries Artistic Life News of the past months, pages of the calendar for June.

(Заканчэнне. Пачатак на стар. 54.)

Аўтары надрукаваных матэрыялаў нясуць адказнасць за падбор і дакладнасць прыведзеных фактаў, а таксама за змешчаныя даныя, якія не падлягаюць адкрытай публікацыі.

Рэдакцыя можа друкаваць артыкулы ў парадку абмеркавання, не падзяляючы пункту гледжання аўтараў.

Матэрыялы, якія дасылаюцца ў рэдакцыю, павінны быць надрукаваны на машынцы праз два інтэрвалы ў двух экземплярах. Дасланыя матэрыялы не рэцэнзуюцца і не вяртаюцца.

У выпадку паліграфічнага браку звяртацца ў друкарню выдавецтва "Беларускі Дом друку".

Набрана і звярстана на абсталяванні, атрыманым па гранту Беларускага фонду Сораса.

Падпісана да друку з арыгінал-макета 05.07.2000. Фармат 60x90 1/8. Друк афсетны. Ум. друк. арк. 7,00. Ул.-выд.арк. 8,68. Тыраж 753. Зак. 1017.

Друкарня выдавецтва "Беларускі Дом друку". 220013, Мінск, пр. Ф.Скарыны, 79.

стэрэатыпаў, штампаў у выканальніцтве, якія ствараюць пэўную перашкоду для музыкантаў.

Загадчык кафедры спецыяльнага фартэпіяна В.Шацкі ў сваёй прамове ўзняў вельмі важнае пытанне рэпертуару; у прыватнасці, разважаў пра мэтазгоднасць паўтарэння з году ў год, з конкурсу ў конкурс адных і тых жа вядомых твораў.

Такім чынам, на канферэнцыі разглядаліся вытокі, здабыткі і недахопы сучаснага беларускага выканальніцтва. Аднак падкрэсліваліся і пазітыўныя моманты, напрыклад правядзенне штогадовых фестываляў у абласных цэнтрах, што дае магчымасць выяўляць маладыя таленты.

Алена Ярашэвіч.

Народная творчасць

✔ Лаўрэатам, адзначаным прызам "Белы мядзведзь", вярнуўся з I Міжнароднага фестывалю сямейных музычных калектываў "Палярныя зоркі" ў Мурманску сямейны ансамбль Рэдзькаў з Дзяржынска. Беларускім музыкантам уручаны і спецыяльны дыплом.

✔ Міхась Засінец, Лідзія Трохалева, Валянцін Альшэўскі, Іван Супрунчык, Мікалай Тарасюк. Гэта вядомыя прадстаўнікі інсітнага мастацтва Беларусі. Менавіта іх работы склалі аснову экспазіцыі "Свята незвычайнага мастацтва" ў Нацыянальным музеі гісторыі і культуры Беларусі. Да выстаўкі быў прымеркаваны навукова-метадычны семінар "Інсітнае мастацтва — каштоўнасць, вартая зберажэння".

✔ З 14 па 16 красавіка на сцэнічных пляцоўках Оршы і Барані прайшоў II Адкрыты фестываль "Тэатральная вясна-2000". У ім узялі ўдзел аматарскія тэатральныя калектывы Оршы, Брэста, Маладзечна, Віцебска, Жодзіна.

✔ Драма Аляксея Дударава "Парог" стала семнаццатым па ліку спектаклем народнага аматарскага тэатра Магілёўскага цэнтра культуры і вольнага часу. Пастаноўку ажыццявіў рэжысёр Міхаіл Бацэвіч.

Выданні

✔ Група педагогаў Магілёўскага музычнага вучылішча (кіраўнік У.Зарэмскі) падрыхтавала зборнік "Музычнае мастацтва", у які ўвайшлі артыкулы па гісторыі музыкі, біяграфічныя звесткі пра кампазітараў і педагогаў-музыкантаў. Дапамагалі ў выпуску зборніка магілёўская асацыяцыя "Кола сяброў" і фонд "IDEE". Тыраж 300 экз.

Старонкі календара: чэрвень 2000

1

Міжнародны дзень абароны дзяцей.

3

85 гадоў з дня нараджэння **Адольфа Самойлавіча Гугеля,** беларускага мастака, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

60 гадоў з дня нараджэння **Андрэя Андрэевіча Каляды,** беларускага літаратуразнаўца, тэатразнаўца, педагога.

5

75 гадоў з дня нараджэння **Эльвіры Пятроўны Герасімовіч,** беларускага мастацтвазнаўца, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі,

75 гадоў з дня нараджэння **Майі Фёдараўны Рыбалкінай** (1925—1985), мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва.

6

50 гадоў з дня нараджэння **Аляксея Ануфрыевіча Дударава,** беларускага празаіка і драматурга, тэатральнага дзеяча.

7

175 гадоў з дня нараджэння **Эдварда Баніфацы Францавіча Паўловіча** (1825—1909), мемуарыста, мастака.

9

65 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Леанідавіча Кузняцова,** мастака дэкаратыўна-прыкладнога мастацтва,

40 гадоў з дня стварэння **Беларускага дзяржаўнага архіва-музея літаратуры і мастацтва** (БДАМЛіМ).

14

100 гадоў з дня нараджэння **Міхаіла Іванавіча Забэйды-Суміцкага** (сапр. Забэйда) (1900—1981), беларускага спевака. Жыў у Празе.

15

80 гадоў з дня нараджэння **Таццяны Міхайлаўны Аляксеевай,** беларускай актрысы, рэжысёра радыё, заслужанага дзеяча культуры Беларусі.

16

125 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Міхайлавіча Галкоўскага** (Галкаўскаса) (1875—1963), беларускага і літоўскага кампазітара, дырыжора і педагога.

17

110 гадоў з дня адкрыцця **Мінскага гарадскога тэатра.** З 1920 года ў ягоным памяшканні працуе Нацыянальны акадэмічны тэатр імя Янкі Купалы.

21

180 гадоў з дня нараджэння **Браніслава Францавіча Залескага** (1820—1880), польскага і беларускага мастака і пісьменніка,

65 гадоў з дня нараджэння **Нэлі Захараўны Багуслаўскай,** беларускай артысткі эстрады, заслужанай артысткі Беларусі.

22

95 гадоў з дня нараджэння **Канстанціна Аляксандравіча Мулера** (1905—1993), беларускага і рускага балетмайстра і артыста балета, заслужанага дзеяча мастацтваў Беларусі.

24

100 гадоў з дня нараджэння **Кузьмы Чорнага** (Мікалая Карлавіча Рамашэўскага) (1900—1944), беларускага празаіка, драматурга, публіцыста.

25

85 гадоў з дня нараджэння **Уладзіміра Міхайлавіча Глазава** (1915—1980), беларускага і рускага спевака, заслужанага артыста Беларусі.

27

90 гадоў з дня нараджэння **Алеся (Айзіка Евелевіча) Кучара** (1910—1996), беларускага крытыка і драматурга.

28

95 гадоў з дня нараджэння **Віктара Якаўлевіча Галаўчынскага** (1905—1961), драматурга, рэжысёра, народнага артыста Беларусі, народнага артыста Літвы.



Уладзімір Сулкоўскі. На рацэ Гарынь. Алей, 1993. 90 х 80.

780 руб.

Індэкс 74958

5'2000



МАСТАЦТВА



Алена Юр'ева. Звеставанне. Алей, 1990. 100 х 100.

ISSN 0208—2551. Мастацтва. 2000. № 5. 1—56.